

XIIIèmes Rencontres Raymond Abellio

Seix 2016

L'émergence de la Gnose dans l'Art :

Steiner-Beuys / Abellio-Carneiro

par

José Guilherme Abreu

I believe that the significant element in the further development of humanities will be that philosophy, in its attempt to comprehend art, will itself create an art of comprehension.

Rudolf Steiner, 1920

Modern art is dead. There is no postmodernism. Now the anthropological art begins.

Joseph Beuys, 1984

My hands have no feelings anymore ...

Within your eyes, I am art form feelings.

Alberto Carneiro, 1968

1. Parcours scientifique et spirituel de Rudolf Steiner.

Rudolf Joseph Lorenz Steiner est né en 1861, le 25 février à Murakirály, près de la frontière orientale de l'Empire d'Autriche, nommée aujourd'hui Donji Kraljevec, en Croatie. Il est né au sein d'une famille autrichienne de niveau moyen. À sa naissance son père travaillait comme agent des télégraphes aux chemins de fer dans le sud de l'Autriche.

Examinons maintenant quelques aspects de sa biographie¹ :

- 1867 Steiner entre l'école du village, mais après une dispute entre son père et le Directeur de l'école il sera quelque temps éduqué à la maison.
- 1869 Il a huit ans lorsque lui et sa famille viennent habiter Neudörfel.
- 1872 Il entre dans l'enseignement secondaire (*Realschule*)² de Wiener-Neustadt
- 1877 Il étudie la pensée de Kant.
- 1879 Il obtient son diplôme de fin d'études avec félicitations. En octobre, il entre, avec une bourse, à la *Grande École Technique*³ de Vienne, où il étudie, jusqu'à 1883, les mathématiques, la chimie, la physique, la minéralogie, la botanique, la zoologie, la géologie, et la mécanique.

¹ Pour une information plus détaillée, voir à l'annexe 2 la chronologie des faits plus marquants de la biographie de Rudolf Steiner tel qu'elle a été publiée dans son livre, *Biography. Chapters in the Course of my life*.

² *Realschule* est le nom de différents types d'écoles secondaires en Autriche et Allemagne qui historiquement se plaçaient entre le niveau le plus bas de cet enseignement (*Hauptschule*) et le niveau le plus haut (*Gymnasium*).

³ Fondée en 1815 par l'empereur François I^{er} d'Autriche comme *Institut polytechnique*, en 1872, l'Institut est renommé en tant que *Grande École Technique* (*Technische Hochschule*). En 1919, les femmes sont autorisées à s'inscrire. En 1975, la dénomination change pour devenir « Université technique » (*Technische Universität*).

- 1880 Il fait la connaissance de Félix Kogutzki (1833-1909), cueilleur d'herbes médicinales et guérisseur, ce dernier l'initie à l'occultisme traditionnel.
- 1882 Karl Julius Schröer, éditeur de l'œuvre de Goethe, recommande Steiner à Josef Kürschner.
- 1883 Il achève le premier volume consacré à l'œuvre de Goethe par Josef Kürschner
- 1884 Il met fin à ses études supérieures et devient précepteur des quatre enfants de Ladislau et Pauline Specht, (le jeune Otto est hydrocéphale).
- 1886 Il étudie les archives de Goethe et de Schiller et fait paraître son ouvrage *Fondements d'une épistémologie de la conception goethéenne du monde* à partir des travaux de Schiller en particulier.
- 1888 Il devient rédacteur de l'hebdomadaire allemand *Deutsche Wochenschrift*; et prononce une conférence sur Goethe.
- 1891 Il soutient sa thèse de doctorat en philosophie à l'université de Rostock : « *La Question fondamentale de la théorie de la connaissance, à partir de la Doctrine de la Science chez Fichte* »
- 1892 Publication de sa thèse de Doctorat.

A trente ans, Steiner est devenu un jeune et prometteur auteur, reconnu et sollicité pour participer à différents projets, dont la thématique englobe de nombreux champs de recherches et de connaissances.

Auteur d'un ensemble de plus de trente ouvrages et cinq mille conférences publiées, Rudolf Steiner serait mal présenté s'il était réduit à la seule image de pur intellectuel. De fait, dès l'enfance, il a été marqué par des dispositions à la méditation solitaire, la métaphysique, le souci de la dimension spirituelle de la vie et la quête de l'invisible.

Écoutons cet extrait, issu de sa biographie alors qu'il a neuf ans à peine :

There was a monastery of the Order of the Most Holy Redeemer on the slope of the mountains. I often met the monks on my walks. I still remember how glad it would have made me if they spoke to me, but they never did. (...)

I was in my ninth year when I became convinced that there were very important matters connected with the tasks of these monks, and I had to learn what they were. Again, I had innumerable questions that remained unanswered. Indeed, questions of all kind of matters made me very lonely as a boy.⁴

Plus tard, cette même curiosité s'est développée, lorsque qu'il devient proche du prêtre de Neudörfl, et devient enfant de chœur, comme il le raconte :

My relationship with the church was not encouraged at home. My father was uninterested in the church. He was a free-thinker at that time and never attended the church to which I had such a close bond. (...)

My most vivid memory of my childhood in Neudörfl is of the cult and the solemn liturgical music and how it caused the questions of existence to arise with loving power before my spirit. The priest's Bible instruction and the catechism had much less effect on my inner life than did his actions as celebrant of the ritual in mediating between the sensory and the suprasensory worlds.⁵

Ces passages nous montrent l'importance attribuée par Steiner à la dimension sacrée et spirituelle. Une dimension qui s'offrait à lui, à partir de son expérience directe et vécue plutôt que par l'apprentissage ou la conversion aux dogmes et principes de la doctrine.

Chez Steiner, la dimension suprasensible constitue dès ses premières années, une composante de sa personnalité à l'origine de phénomènes paranormaux comme celui qu'il a connu à station de Pottschach, où travaillait son père. Steiner avait alors cinq ans.

⁴ STEINER, Rudolf, 2006, *Biography. Chapters...*, p. 8.

⁵ STEINER, Rudolf, 2006, *Biography. Chapters...*, p. 12.

Dans la conférence prononcée à Berlin, le 4 février de 1913, Steiner raconte cet épisode dans un récit écrit à la troisième personne. Ce passage se retrouve retranscrit dans les notes de sa *Biographie* en ces termes :

One day he was sitting on a bench in the waiting room. In one corner was a stove, and some distance from the stove was a door. From the corner where he sat, the boy could see both stove and the door. He was indeed very young at that time. As he sat there, the door opened. He found it quite natural that a person he had never seen before should enter – a woman who clearly resembled other members of his family. She entered by the door, went to the center of the room, gestured, and spoke words that might be rendered, “Try now – and later in life – to help me as much as you can.” This was more or less what she said to the boy. She remained in the room awhile and gestured in a way that could never vanish from the soul of that had seen them. She then went to the stove and disappeared into it.⁶

Tel qu’il est raconté, ce souvenir de jeunesse nous permet de saisir le caractère original du psychisme de Rudolf Steiner, où l’on peut noter de nombreux points communs avec celui du jeune Georges Raymond Alexis Souless, notamment la prédisposition d’une part à la solitude, la réflexion intérieure et mystique, de l’autre son intérêt pour la connaissance et l’étude en général : les sciences, la géométrie, la philosophie, l’histoire ... La répercussion de ses intérêts se retrouve dans les résultats scolaires brillants des deux enfants, leur permettant d’obtenir des bourses scolaires et, par-là, la possibilité de poursuivre des études supérieures. Ce parcours de formation au sein de l’Université se voit consacré par le titre et la publication de sa thèse de doctorat, comme nous avons vu.

Suit immédiatement une autre étape marquée par la préparation de son œuvre majeure : *La Philosophie de la Liberté* publiée en 1894 ouvrant ainsi une nouvelle phase d’activité riche et féconde.

De cette période examinons les temps forts :

- 1894 Publication de la *Philosophie de la Liberté*.
- 1898 Cycle de Conférences « *Les Grands courants de la littérature allemande de 1848 à nos jours* »
- 1899 Fonction de professeur d’Histoire, de Sciences et Technique de l’expression orale à l’Université Populaire de Berlin.
- 1900 Conférence sur Nietzsche à la Bibliothèque Théosophique, à la demande du Comte Brockdorff.
- 1901 Plusieurs conférences chez les Théosophes.
- 1902 Devient membre de la *Société Théosophique* et secrétaire général pour l’Allemagne
- 1903 Parution de la revue *Lucifer*, l’année suivante devenant *Lucifer-Gnosis*
- 1904 Fréquente Kafka et Kandinsky
- 1905 Création du Cercle Intérieur de l’École Ésotérique; démission de l’Université Populaire de Berlin
- 1906 Fonde la « *Franco-maçonnerie ésotérique* ». Initié dans l’*Ordre de la Rose-Croix Ésotérique* de Franz Hartmann, fondateur d’une branche dissidente de la *Société Théosophique* en Allemagne
- 1907 Avec le matricule de 100^e membre, Steiner devient le dirigeant du *Rite de Memphis-Misraïm* en Allemagne. Des loges sont installées à Berlin, Cologne, Leipzig, Stuttgart et Munich.
- 1908 Visite Paestum et fait l’escalade du Vésuve
- 1909 Donne des conférences à Rome. Il séjourne au *Palazzo del Drago* dans les pièces où Winckelmann avait vécu et développé ses idées sur l’art. En cet endroit-même il a un *insight*.
- 1910 Publication de l’ouvrage *La Science de l’occulte* dans ses grandes lignes.
- 1911 Il entre en conflit avec Annie Besant à cause de l’affaire *Alyone-Krishnamurti* qu’elle veut faire passer pour une réincarnation du Christ.
- 1912 Derniers voyages en Italie. À l’automne, crée l’eurythmie, comme l’art du mouvement.
- 1912, Il quitte la Société Théosophique et le jour de Noël fonde la Société Anthroposophique.

⁶ STEINER, Rudolf, 2006, *Biography. Chapters...*, p. 246.

Ces faits et circonstances nous aident à comprendre comment Rudolf Steiner, malgré la prédisposition spirituelle pour ne pas dire mystique qui était la sienne, lorsqu'il a dû faire le choix d'un cheminement pour ses activités et intérêts personnels n'a pas opté pour un engagement religieux, même s'il avait la possibilité de le faire. Il a intégré la Maçonnerie Ésotérique et fréquenté la Société Théosophique, mais les a quittées, non pas pour des motifs superficiels, mais pour de vraies questions de fond, notamment en ce qui concerne la Société Théosophique, dont l'abandon a été décidé par dissidence dans le cadre de l'affaire *Alcyone-Krishnamurti*, sur laquelle nous reviendrons plus tard.

Cependant, il faut remarquer que la quête de spiritualité chez Steiner devenu adulte, ne se réalise pas uniquement sur le plan de la voie mystique, ainsi qu'il le dit lui-même :

Mysticism seemed to strengthen rather than weaken the position of a materialistically inclined observation of nature. Materialists reject a spiritual world either because they do not recognize its existence or because they view human knowledge as suitable only to what is sensory perceptible. Where the senses reach their limit, materialists set up the boundary of knowledge. A typical mystic and a materialist have the same concepts of human knowledge gained through ideas. Mystics maintain that ideas do not reach spirit, and consequently human knowledge gained through ideas always leaves one outside the spiritual realm. Since mystics still want to attain the spirit, they turn toward inner experience empty of ideas. Consequently, they agree with materialists that knowledge gained through ideas is limited to what is physical.⁷

Je crois que ce passage est absolument clair. Ici, nous ne sommes pas simplement face à une critique frontale de la voie mystique, mais plutôt devant une apologie de la voie gnostique.

Apologie de la voie gnostique, puisque le propos de Steiner se définit comme la double critique du matérialisme – en vision naïve – qui se réduit aux données sensorielles, et celle du mysticisme – en vision subjective – qui rejette les idées. On est, donc, devant une critique double du mysticisme et du matérialisme effectuée au nom des possibilités d'une connaissance plus haute, selon un énoncé qui présente de fortes consonances avec la philosophie gnostique d'Abellio.

Le plus frappant, c'est que toutes ces réflexions se retrouvent à l'origine de *La Philosophie de la Liberté*, l'œuvre la plus importante de Steiner, ainsi qu'il le dit lui-même :

I concluded that scientific forms of expression have a rich meaning, even though its meaning is conceived of materialistically. I tried to formulate ideas that would indicate spirit just as scientific ideas indicate the material. This would enable me to retain the character of the idea I wanted to convey, which seemed impossible with mystical formulations, which do not indicate an objective reality beyond the human. I want to avoid describing human experiences, and show how a spiritual world is revealed through spiritual organs of perception within the human being.

From these foundations, the ideas formed that led to my Intuitive *Thinking as a Spiritual Path: A Philosophy of Freedom*. When I formulated these ideas, I did not want a mystical impulse to rule me. But it was clear that the ultimate experience of what needed to be revealed through ideas must bear the same character in the essence of the soul as it does in the inner perception of the mystic. Nevertheless, there is still a difference: on the path I describe, human beings surrender themselves and express the outerspiritual world objectively within themselves, whereas mystics enhance the life of their own inner being, thus extinguishing the true form of objective spirit.⁸

⁷ STEINER, Rudolf, 2006, *Biography. Chapters...*, p. 88.

⁸ STEINER, Rudolf, 2006, *Biography. Chapters...*, p. 89.

Ce passage est très riche, et je crois qu'on peut en saisir ici le sens et l'intention que désormais j'appellerai la « Gnose de Rudolf Steiner »⁹.

D'abord, il faut remarquer que Steiner reconnaît la valeur de la méthode scientifique pour comprendre la sphère matérielle. Il se propose de créer une méthode capable d'approcher l'Esprit à partir de la formulation des idées. On pourrait même reprendre la formule abellienne de « proportion » pour mettre en perspective son origine : les formes scientifiques sont pour le domaine matériel (ou naturel) ce que les idées sont pour le domaine spirituel (ou métaphysique).

Ensuite, il affirme qu'il veut saisir le spirituel de façon objective, tout comme la science le fait pour saisir le matériel ou le « naturel », puisque la « gnose de Steiner » se conçoit comme l'ouverture de l'expérience mystique à l'objectivité scientifique :

I concluded that scientific forms of expression have a rich meaning, even though its meaning is conceived materialistically. I tried to formulate ideas that would indicate spirit just as scientific ideas indicate the material.¹⁰

Le monde spirituel, pour Steiner, est par conséquent un monde accessible à la connaissance, mais en même temps un monde extérieur à la conscience.

En ce sens, la gnose steinerienne est assez différente de la gnose abellienne, même si ces deux gnosés possèdent des aspects qui leur sont communs, comme nous verrons plus loin.

2. La gnose de Rudolf Steiner

Les propos qui suivent ne consistent pas bien sûr à produire une analyse systématique et approfondie de la gnose de Steiner, mais simplement à la comparer avec la gnose d'Abellio et essayer de comprendre dans quelle mesure l'une et l'autre se rapprochent ou s'éloignent.

Au nombre des points importants entre la gnose steinerienne et la gnose abellienne, c'est la notion de spiritualité occidentale qui ressort chez les deux « maîtres ».

Il faut dès lors remarquer que l'éloignement de Steiner de la *Société Théosophique* n'a pas eu d'autre raison que son désaccord concernant le jeune Jiddu Krishnamurti (1895-1986) reconnu comme nouveau Gourou ou Rédempteur universel, dans une fusion des éléments du Maytreia bouddhiste avec ceux du Christ.

Voici résumées les raisons les plus significatives de cette dissidence :

En 1909, Charles Webster Leadbeater rencontre le jeune Krishnamurti âgé de 14 ans sur une plage privée dépendant du siège de la Société Théosophique, où son père était employé à Adyar, en Inde.

Leadbeater prétend avoir décelé chez ce jeune garçon une aura exceptionnelle. Il affirme que le destin de Krishnamurti à travers sa personne, est de devenir « l'instructeur du monde », le « Lord Maytreia » que les théosophes attendaient.

Décrit comme une figure messianique combinant divers aspects du Christ, du Maytreia bouddhiste et des avatars hindous par les théosophes, cette annonce provoque la rupture de Steiner avec la Société Théosophique.

⁹ Pour approfondir ce thème voir : AHERN, Geoffrey, 2009, *Sun at Midnight: The Rudolf Steiner Movement and Gnosis in the West*, James Clarke and Co., London.

¹⁰ STEINER, Rudolf, 2006, *Biography. Chapters...*, p. 89.

Jiddu Krishnamurti considéra tout d'abord que cette période de formation au sein de la société théosophique lui aura été salubre, notamment au plan de sa santé physique. Il déclara que sans la rencontre avec Leadbeater, il n'aurait pas survécu.

Afin de se préparer à son destin, il commença d'étudier auprès de Leadbeater et d'Annie Besant qui dirigeaient à cette époque la Société théosophique.

Pour être « protégé », il fut appelé « Alcyone ». Le plus grand secret était demandé aux théosophes connaissant son existence et son identité.

C'est précisément à partir de son éloignement et de sa rupture avec la Théosophie que Steiner a pu commencer à développer son projet de construction d'une gnose occidentale.

Tout comme Abellio, Steiner a commencé d'édifier sa gnose, par l'organisation d'un schéma d'évolution de l'Humanité, dont le parcours commencé à l'Orient, se poursuit à l'Occident :

Première époque : L'Inde antique (Orient)

L'homme est un étranger sur la Terre. Il est humain seulement parce qu'il est revêtu d'un corps physique

Deuxième époque : Ancienne Perse (Proche-Orient)

L'homme connaît la mesure des années dans son être intégral

Troisième époque : Chaldée-Assyrie-Babylone-Egypte (Moyen-Orient)

L'homme sait que les pensées vivent partout, pas seulement dans la tête

Quatrième époque : Gréco-Romain (Méditerranée)

L'homme se revêt du corps de l'État et devient d'abord un citoyen de la terre

Cinquième époque : Renaissance (Europe)

L'homme se voit progressivement croître au delà de son corps

Sixième époque : Modernité (Occident)

L'homme s'élève au plan spirituel

Ces différents âges correspondent à différentes adaptations, ou niveaux de mentalité collective (ou « âme »), atteints par l'ensemble des civilisations dans la marche de l'Humanité à travers les époques, nous précise Steiner :

Looking back, in survey, over the evolution of mankind, we see that the epochs described in anthroposophical spiritual science take their shape from the particular soul constitution of the human beings alive at any given time. This differs greatly from epoch to epoch. Today, however, there is little inclination to look beyond man's present day makeup. Although civilization has developed in a way describable in outer documents, in general mankind is regarded as having always had the same soul nature. This is not true. It has changed; and we know the dates at which it underwent transformations externally plain and distinguishable.¹¹

Ainsi, la marche de l'Humanité ne peut pas être bien décrite ni bien comprise comme processus culturel (au sens anthropologique du terme) si elle est considérée sous le seul angle d'une évolution matérielle dans ses structures sociopolitiques. Au contraire, pour que cette connaissance soit correcte il faut aussi prendre en compte l'examen des différentes narrations et représentations produites par l'esprit humain de chaque époque.

La marche de l'humanité (et de son âme) vers son occidentalisation, devient alors un trait fondamental de la gnose steinerienne. D'ailleurs, tout projet de gnose se présente comme un projet de dévoilement de ce qui est caché. C'est justement cette voie lumineuse qui suit la marche du soleil, qui guide ou illustre, de façon adéquate, symboliquement ou métaphoriquement, le cheminement de toute gnose.

¹¹ STEINER, Rudolf, 1964, *The Arts and their Mission*, New York, Anthroposophic Press, translation by Lisa Monges and Virginia Moore, p. 6.

Ce registre, « arrangement ou couche animique », selon Steiner, nous revient restitué par l'unité entre la vie spirituelle et l'art, cette unité tendant par ailleurs à s'affaiblir, comme il le dit lui-même :

One result of anthroposophical spiritual science — once it has been absorbed into civilization — will be a fructification of the arts. Precisely in our time the human inclination toward the artistic has diminished to a marked degree. Even in anthroposophical circles not everyone thoroughly comprehends the fact that Anthroposophy strives to foster, in every possible way, the artistic element.

This is of course connected with modern man's aforementioned aversion to the artistic. Today the positive way in which Goethe and many of his contemporaries sensed the unity of spiritual life and art is no longer experienced. Gradually the conception has arisen that art is something which does not necessarily belong to life, but is added to it as a kind of luxury. With such assumptions prevailing, the upshot is not to be wondered at.¹²

Le problème qui se pose à l'art, à l'aube de la modernité, selon Steiner, c'est justement le même problème qui se pose à la conception matérialiste de la science : rester prisonnier de conceptions naturalistes.

L'art naturaliste, quoique surpassé par les mouvements de l'avant-garde du XX^{ème} siècle, se maintient encore très présent à cette époque-là, et connaît même un bref essor, pendant la période entre les deux guerres. Pour Steiner, cette permanence de l'art naturaliste constitue le principal obstacle au développement d'un art plus spirituel, ainsi qu'il précise ici :

The naturalistic world-conception demands that those who wish to create something, content themselves with imitations of the natural. For it is only when we envisage a world other than the natural one, that we can see a transcending of nature as anything but dishonesty and sham.¹³

Et l'auteur de conclure :

In other words, only a person who participates in spiritual life, has an impulse for a creative activity transcending the merely natural. Otherwise, where would the impulse come from? In all ages the human souls in which the artistic element flourished have had a definite relation to the spiritual world. It was out of a spirit-attuned state that the artistic urge proceeded. And this relation to the spiritual world will be, forever, the prerequisite for genuine creativity. Any age strictly naturalistic must, to be true to itself, become inartistic, philistine. Unfortunately our own age has an immense talent for philistinism.¹⁴

Ce passage demande une réflexion plus détaillée.

Selon Steiner, pour dépasser l'art naturaliste il faut faire appel à la notion d'« impulse » qui relève du spirituel, et qui constitue la condition préalable de toute créativité véritable.

Si on accepte cette affirmation, il est intéressant de s'interroger sur la valeur de son sens contraire, i.e. savoir si tout art non-naturaliste ou si tout art qui surmonte le naturel, ne doit pas son origine (son « impulse ») à une dimension spirituelle.

On reviendra plus tard sur cette question. Remarquons pourtant, que cet aspect est d'importance capitale, puisque toute expression dans l'art moderne et contemporain se définit contre le primat du naturalisme et de la *mimesis* du naturel.

Ce que Steiner veut dire, en tout cas, c'est qu'à l'aube d'une nouvelle étape de la marche culturelle et spirituelle de l'Humanité, les arts se trouvent aliénés dans leur vocation : celle de se rattacher à l'Esprit.

¹² STEINER, Rudolf, 1964, *The Arts and their Mission...*, p. 14.

¹³ STEINER, Rudolf, 1964, *The Arts and their Mission...*, p. 15.

¹⁴ STEINER, Rudolf, 1964, *The Arts and their Mission...*, p. 15

Avant de poursuivre, il faut d'abord prendre en compte l'importance que l'art détient dans les gnoses d'Abellio et de Steiner. D'ailleurs, après les dissensions induites par le rejet du messianisme du jeune Alcyone-Krishnamurti, l'autre facteur d'éloignement de Steiner vis-à-vis la Société Théosophique, quoique d'importance mineure, voire marginale, se rapportait à l'art, ainsi qu'il le dit ici :

Artistic interest were barely cultivated at all within the Theosophical Society. [...] Because of this, artists did not feel at home in the Theosophical Society.

It was important to Marie von Sivers and to me that the arts should come to life within the society. Consequently, spirit knowledge indeed takes in the whole of human experience. All of the soul forces are stimulated. The light from inner, spiritual experiences shines into the creating illumination.¹⁵

Mais le malentendu entre la Société Théosophique et les artistes, était en fin de compte plutôt réciproque, comme Steiner en fait ici la remarque :

Artists have some anxiety about their imagination being illuminated by the world of spirit. They prefer to remain unaware of the exercise of the soul world. And this feeling is appropriate when it is a matter of the imagination being "stimulated" by the conscious thought element that has dominated culture since the beginning of the era of the consciousness soul. This "stimulation" through human intellectuality has a deadening effect on art.¹⁶

Selon Steiner, si l'art s'ouvre à l'esprit, c'est en fait le contraire qui se vérifie, comme il l'explique ici :

Just the opposite occurs, however, when directly perceived spiritual meaning fills the imagination with light. All the creative powers that have ever led to art among humanity are resurrected in this way. Marie von Sivers was truly accomplished in the art of speech formation and greatly gifted in dramatic art. A sphere of art was thus present within the anthroposophical activity, and based on this we could test the fertility of spiritual perception for art.¹⁷

Selon Steiner, la stimulation de la conscience par l'imagination est la première étape de son ouverture aux instances spirituelles, dès lors que l'imagination se libère du monde sensoriel, et se remplit (et s'illumine) directement par la perception des significations spirituelles, puisque finalement c'est à partir de cette ouverture que l'imagination peut remplir son rôle, et développer son essence créative.

Pour atteindre les mondes plus élevés de l'esprit, il faut ouvrir la pensée à des dimensions spirituelles, par *l'imagination*, *l'inspiration* et *l'intuition* dont l'emploi, tout comme des jumelles à action spirituelle, sert à approcher les plus hauts niveaux de la connaissance du monde invisible :

In our case the field-glasses are spiritual, and they are called imagination, inspiration, and intuition. Man's ability to reach that peak diminished more and more through the centuries — a fact that was clearly felt and acknowledged as early as the Middle Ages. Today it is felt too, but not acknowledged. In olden times that capacity to ascend existed, as you know, though only to a minor degree. It was based on a clairvoyant twilight condition in man.¹⁸

Nous trouvons ici l'idée toujours présente chez Steiner que les registres spirituels de la pensée ne sont pas un produit du cerveau. Tout comme les données sensorielles sont une perception des objets physiques, les visions de l'esprit sont des « données suprasensibles »

¹⁵ STEINER, Rudolf, 2006, *Biography. Chapters...*, p. 225.

¹⁶ STEINER, Rudolf, 2006, *Biography. Chapters...*, p. 225.

¹⁷ STEINER, Rudolf, 2006, *Biography. Chapters...*, p. 225

¹⁸ STEINER, Rudolf, 1971, *Wisdom of Man, of the Soul, and of the Spirit. Anthroposophy, Psychosophy, Pneumatosophy*, New York, Anthroposophic Press, translation by Samuel and Loni Lockwood, p. 10.

qui possèdent une existence indépendante, par rapport à celle du monde physique, mais qui sont en rapport avec des organes sensoriels de l'Esprit :

*These three senses, the imaginative, the inspirational and the intuitive, are additional, astral senses, over and above the physical senses. Beyond these there are still higher, purely spiritual senses, but let them here be merely mentioned.*¹⁹

A ce propos, dans un ouvrage récent, Wolfgang Zumdick montre la correspondance entre la thèse de Steiner, et ce que Jung disait de Philemon, personnage qu'il avait « créé » dans son imaginaire :

Philemon and other figures of my fantasies brought home to me the crucial insight that there are things in the psyche which I do not produce, but which produce themselves and have their own life. In my fantasies I had conversations with him, and he said things which I had not consciously thought. For I observed clearly that it was he who spoke, not I. He said I treated thoughts as if I generated them myself, but in his view thoughts were like animals in the forest, or people in a room, or birds in the air, and added, "If you should see people in a room, you would not think that you had made those people, or that you were responsible for them." It was he who taught me psychic objectivity, or the reality of the psyche.²⁰

Selon Zumdick, lorsque Jung parle de l'objectivité de la psychè, et Rudolf Steiner parle de l'indépendance de la pensée, ils se réfèrent tous deux au même phénomène, à la seule différence qu'à la fin, l'objectivité Jungienne devient subjective, tandis que pour Steiner l'objectivité de la pensée n'est pas seulement apparente. Voici comment Zumdick l'explique:

For Steiner, as for Plato, the world of thoughts is not only apparently but actually objective. This world [...] is an autonomous world of ideas that exists independent of the subject. But that does not mean that the individual does not have access to it; for – as Steiner certainly would have interpreted G C Jung's experiences – in the figure of Philemon, the psychoanalyst encountered his own superior, spiritual self, an angelic being from the etheric world of imagination.²¹

L'auteur poursuit avant de conclure un peu plus loin :

According to Steiner the centre of human life-force is not located in the physical and is therefore neither the central nervous system nor the brain. It is extrasensory and works from the non-physical realms into the physical world. [...] And so it is not the physical but rather the "spiritual human being" that even before birth creates the conditions under which the human being will live in its future earthly life. The etheric world of imagination is the first phase of spiritual perception.²²

L'*imagination*, si elle est tournée vers les régions de l'Esprit se situe au premier niveau d'ouverture et de développement d'un programme--mission – fondamental pour les arts, à l'aube du sixième âge de l'homme car il s'agit d'approcher, par le regard, de nouvelles images d'une modernité spirituelle. Voici comment Zumdick l'explique :

Just as visualization, when coming in contact with the ordinary outer world, leads to reasoning, so the inner life of a visualization [...] leads out beyond the visualization itself, and transforms it. It becomes something that may not be a verdict, but is at least a visualization fraught with significance and pointing out beyond the soul. This is what in the true sense of the term we call imagination.²³

¹⁹ STEINER, Rudolf, 1971, *Wisdom of Man, of the Soul, and of the Spirit...*, p. 122.

²⁰ JUNG, Carl Gustav, 1965, *Memories, Dreams, Reflections*, Vintage Books Edition, New York, p. 183

²¹ ZUMDICK, Wolfgang, 2013, *Death Keeps me Awake*. Joseph Beuys and Rudolf Steiner. Foundations of their Thought, Spurbuchverlag, Baunach, p. 50.

²² ZUMDICK, Wolfgang, 2013, *Death Keeps me Awake...*, p. 53.

²³ STEINER, Rudolf, 1971, *Wisdom of Man, of the Soul, and of the Spirit...*, p. 108.

Le second niveau de cette démarche est renforcé par l'*inspiration*, considérée par Steiner comme une des plus hautes formes de la pensée, laquelle se constitue par ce qu'il appelle le pur flux du sentiment se mouvant vers le « domaine astral » de l'âme, comme il le dit ici :

The inspirational sense also directs its activity inward, and this produces a more complicated sensation: feeling. The entire life of feeling is an activity of the inspirational organ streaming inward.

When the intuitive sense pours inward, thinking proper arises, that is, thought forming. So the order of the processes is: we sense something, we have a feeling connected with it, and we form thoughts about it.²⁴

Le troisième niveau est renforcé par l'*intuition*, considérée par Steiner comme une des formes plus hautes de la conscience, et procède de ce qu'il appelle la force de volonté, se mouvant au-dessus des émotions, comme Steiner le dit ici :

When the veils of the soul fall in this way and one "I" confronts the other, such an experience is comparable to the experience of a spiritual observer when a stone appears at first as only an outer manifestation, and advances to something related to the whole stone, as a fingernail to a whole human body, it lives itself out as an "I" like one's own "I".

The kind of knowing, which leads into the "innermost nature" of beings, is attained for us first in intuition.²⁵

Il faudrait, bien-sûr, développer plus encore ces aspects et cette dialectique mais on ne pourra pas le faire maintenant. Retenons pour l'instant l'essentiel : la gnose steinerienne se constitue comme une école d'entraînement supra-sensoriel, par la montée de l'âme vers les niveaux plus élevés de l'esprit, à partir du développement de la triade *imagination, inspiration, intuition* – ce qui revient à dire, par réduction à l'essence de chacun de ces niveaux, que l'imagination procède du *corps éthérique*, l'inspiration du *corps astral*, et l'intuition de la *conscience élargie*.

Il s'agit bien d'une dialectique sinon une alternance, puisque, selon Steiner, l'intuition prend d'un côté ce qui est pris par l'imagination de l'autre. Il s'en explique ici :

The soul is really open laterally on the side of imagination and on that of intuition, but it is closed on the side where we encounter the impact, as it were, of outer corporeality through perception. It achieves a certain fulfilment in the realm of imagination, and another when it enters the realm of intuition — in the latter case through an event.²⁶

Un peu plus loin, Steiner se fait plus clair encore :

If we then endeavoured to proceed through intuition, which sways the soul, we would not get very far; instead, we must proceed more from the other side, must try to develop imagination, to focus our attention on the imaginative world, in order not merely to wallow in emotions but to arrive at concrete images. If we do that, a sort of contact enters our life between intuition, which is not yet understood but rather felt, and imagination, which still floats in unreality and consists only of images. This contact finally enables us to ascend to the plane we can describe by saying that we have arrived among the beings who bring about spiritual events. Approaching these beings is what we call inspiration, and in a sense we have here the reverse of the processes confronting us in the outer corporeal world.²⁷

La progression *Imagination-Inspiration-Intuition* n'est-ce pas une progression linéaire, mais circulaire. Il y a donc, chez Steiner, ainsi que chez Abellio, une circularité dialectique, dont

²⁴ STEINER, Rudolf, 1971, *Wisdom of Man, of the Soul, and of the Spirit...*, p. 122.

²⁵ STEINER, Rudolf, 2009, *The Stages of Higher Knowledge. Imagination, Inspiration, Intuition*, Steiner Books, p. 52.

²⁶ STEINER, Rudolf, 1971, *Wisdom of Man, of the Soul, and of the Spirit...*, p. 111.

²⁷ STEINER, Rudolf, 1971, *Wisdom of Man, of the Soul, and of the Spirit...*, p. 112-113.

le résultat revient sur le commencement, tout en fonctionnant comme un dispositif d'intensification, et obéissant à la structure d'inversion intensificatrice d'inversion, puisque le résultat final amplifie les images initiales pour les transformer en événements, par double inversion accomplie par l'inspiration.

3. Mise en parallèle de l'art gnostique de Steiner avec la gnose artistique d'Abellio

Il devient donc possible de mettre en parallèle le cycle steinerien *Imagination-Inspiration-Intuition* avec la suite abellienne *Vision-Action-Art*. Mettre en parallèle, puisque on ne peut pas les superposer car ils s'appliquent à des champs différents.

Le cycle steinerien *Imagination-Inspiration-Intuition* vise surtout l'entraînement du mental à s'ouvrir au domaine suprasensible de l'esprit qui est extérieur à lui-même et indépendant de la conscience. A l'inverse la suite abellienne *Vision-Action-Art* vise surtout à l'entraînement de la conscience transcendantale du sujet, sous le principe de l'interdépendance universelle, pour y dégager l'émergence de l'Ego Transcendantal.

En ce sens, on dira que Steiner cherche à s'accéder à l'*Atman* céleste, tandis qu'Abellio cherche à dégager le *Bouddha* terrestre, hypothèse qui reste à approfondir et bien-sûr à discuter.

Dans les deux cas l'art devient pour ces deux gnosés un domaine absolument central : un véritable champ d'émergence !

Steiner parle de l'Art comme un champ de *fructification*, alors qu'Abellio en parle plutôt comme un champ de *germination*, ces deux approches se rejoignent comme deux démarches fécondes et unanimes de la création authentique.

Bien-sûr, par l'objectivisation des pouvoirs suprasensibles, chez Steiner, l'Art se conçoit comme un moyen – un langage subtil – de se rattacher aux domaines du suprasensible, permettant une communication (et une connaissance) qui s'affranchit des concepts et de la pensée rationnelle. Pour Steiner, l'Art se définit par l'œuvre d'art elle-même, alors que pour Abellio, ainsi que nous l'avons montré l'année dernière, l'Art se constitue plutôt comme pouvoir de transfiguration. Cette transfiguration devient elle-même créatrice du fait qu'elle participe à la création.

Chez Steiner, on est devant un art gnostique puisque l'art devient le moyen privilégié de rattacher l'homme avec le monde suprasensible. Chez Abellio on est plutôt devant une gnose artistique, puisque la gnose, par la vision de l'interdépendance universelle, devient le modèle en même temps que le moteur de l'art, en tant qu'aboutissement de la perfection absolue.

Steiner souligne donc l'importance de l'œuvre artistique, alors qu'Abellio souligne plutôt, l'importance de la gnose, elle-même faisant partie des grands mystères.

Dans son ouvrage *The Arts and their Mission*, déjà cité, Steiner développe tout une philosophie des différents genres artistiques, permettant de dégager l'origine de l'architecture, l'origine du vêtement, l'origine de la peinture, l'origine de la sculpture, ainsi que d'autres réalisations²⁸.

Il est intéressant de noter que chez Steiner, l'art du vêtement se situe à l'opposé de l'art de l'architecture, puisque le vêtement serait la couverture du corps constitué du souvenir de la couleur spirituelle perçue dans le plan suprasensible et rapportée dans la vie terrestre, alors

²⁸ On peut voir ces aspects dans le document Power Point de notre exposé aux Rencontres.

que l'architecture serait formée par les lignes et plans de l'espace terrestre, dont l'âme veut se libérer après la mort du corps physique, tout en assurant la nécessaire préservation du cadavre.

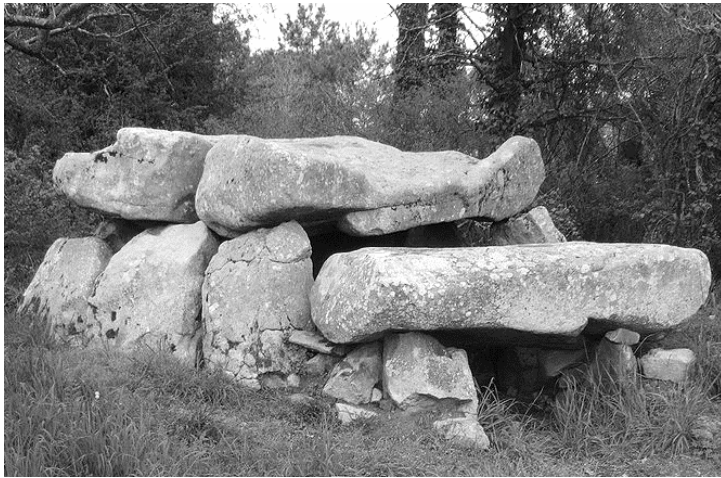


Fig. 1- Dolmen Er-Roc'h-Feutet, 3000-4000 av JC, Carnac, France

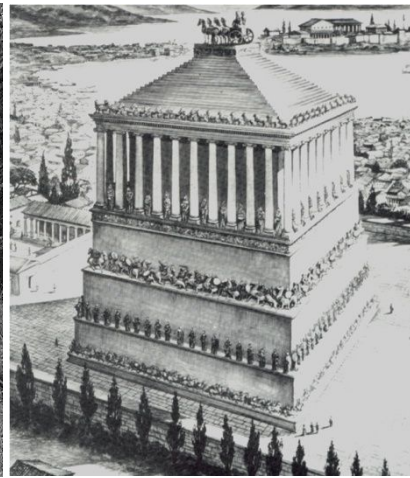


Fig. 2- Mausolée d' Halicarnasse, c. 350 av JC



Fig. 3- Raphaël, *Petite Madone Courper*, 1505



Fig. 4- Raphaël, *Vierge au chardonneret*, 1506



Fig. 5- Raphaël, *Madone Sixtine*, 1513-14, Dresde

Dans ces images, on peut s'apercevoir que pendant dix années Raphaël a toujours peint la Vierge placée au centre de la toile, puisqu'Elle était le sujet du tableau. Elle est couverte d'un tissu de couleur rouge sur le corps, associé avec un tissu bleu sur le premier.

En Histoire de l'Art on appelle à ces éléments invariants des *conventions*. On étudie ces permanences, et les petites variations de leur évolution²⁹, mais on ne discute pas de leur origine primordiale ou leur dimension ontologique.

S'agissant de la peinture considérée au départ comme l'inverse de la sculpture, Steiner nous dit qu'à partir de la Renaissance, la peinture a fait le choix progressivement du naturalisme. Cela se manifeste par la perte de la compréhension profonde de la couleur, au profit de la représentation de l'espace, devenant en cela une sculpture falsifiée.

La peinture se caractérise par un besoin de couleur spirituelle et le travail réalisé par les peintres de notre temps nous aide à mieux comprendre dans ses causes profondes, l'essor de l'abstraction moderne.

²⁹ À ce propos voir le classique *Essais d'Iconologie*, d'Erwin Panofsky, 1967, Gallimard, Paris.



Fig. 6- W Kandinsky, *Color Study: Squares with Concentric Circles*, 1913

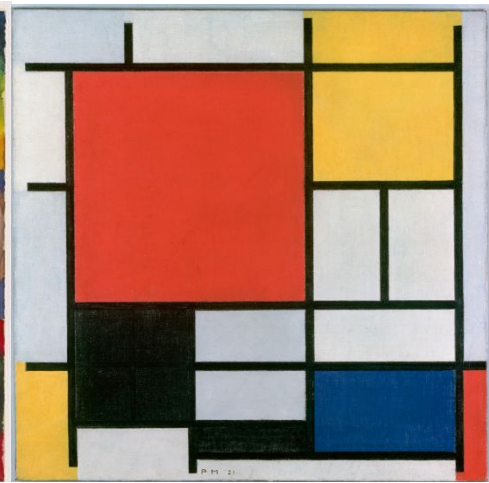


Fig. 7- P Mondrian, *Composition en rouge, jaune, bleu et noir*, 1921

Il faut remarquer que Wassily Kandinsky avait publié, en 1911, un essai en peinture dont le titre est « Du Spirituel dans l'Art » et que Piet Mondrian, dès 1909, était membre de la Société Théosophique hollandaise, lui-même très proche du mouvement Anthroposophique de Steiner³⁰. Ceci nous montre que les considérations de Steiner sur ce sujet n'étaient pas si générales ou théoriciennes qu'on pourrait le penser.

Par contre, concernant la sculpture, elle représente selon la vision spirituelle de l'être humain, tel qu'il est dans le moment présent.

A ce propos, pour Steiner, le corps humain se présente en condensé dans la forme de la tête, puisque la formation de la tête de l'homme, est une métamorphose de son corps tout entier:

Au-dessus, Asgard, le château des dieux;
Dans sa partie médiane, Midgard, la maison terrestre de l'homme;
Au-dessous, ce qui appartient à la terre, Jotunheim, la maison des géants

Nous comprenons, par cette réduction, l'ontologie de la forme en tant que sculpture.

C'est ce qu'a cherché Brancusi, par la réduction à son essence de la forme sculptée.



Fig. 8- C. Brancusi, *Muse endormie*, 1910, Bronze poli, Paris.



Fig. 9- C. Brancusi, *Muse endormie II*, 1925, Bronze poli, Zurich

³⁰ Voir, SELLON, Emily B.; WEBER, Renee (1992). *Theosophy and the Theosophical Society*. In FAIVRE, Antoine; NEEDLEMAN, Jacob, *Modern Esoteric Spirituality. World Spirituality*, Vol. 21, New York, Crossroad Publishing Company, p. 327.



Fig. 10- Constantin Brancusi, *Le commencement du monde*, 1924, Bronze, 1924, Bronze, Musée National d'Art Moderne, Paris

La lecture de ces œuvres d'art peut alors devenir bien plus intéressante et plus riche, si on en fait une approche spirituelle, ce qui a été de tout temps le propre de leur nature.

C'est justement pour cette raison que je pense que lorsqu'on parle du caractère profane de l'art contemporain, il faut s'interroger en premier pour savoir si c'est l'art contemporain qui est devenu profane, ou par contre si ce n'est pas la critique de l'art (contemporain) qui l'est devenue ?



Fig. 11- R Muecki, *Masque 2*, résine 2002, fibre de verre, silicone.



Fig. 12- R Muecki, *Masque 2*, résine 2002, fibre de verre, silicone.

Si on considère par exemple, la sculpture de Ron Mueck, jugée hyperréaliste, parce qu'elle reproduit de façon assez parfaite la figure humaine, ici une tête (celle de l'artiste), en réalité l'œuvre ne prétend pas tromper le spectateur, puisque cette tête se présente vide de l'intérieur. D'ailleurs, la sculpture ne porte pas comme titre « tête » mais « masque », ce qui veut dire qu'on n'est pas devant une copie du réel, mais uniquement devant une copie de son enveloppe, et cette enveloppe en tant que masque est plutôt mensongère. Le visage de l'artiste n'est rien d'autre que son masque, puisque son véritable « je » reste invisible.

Selon Steiner, la tête étant devenue une espèce d'hologramme du corps, alors tout l'effort de spiritualisation de l'être humain par l'artiste devra porter sur la forme de la tête humaine.

C'est ce qui se passera pour la conception du *Goetheanum*.

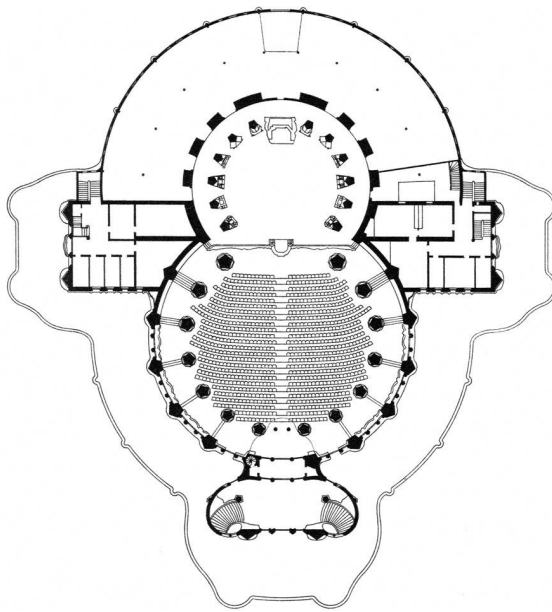


Fig. 13- R Steiner, *Premier Goetheanum*, 1913-1919, projet.

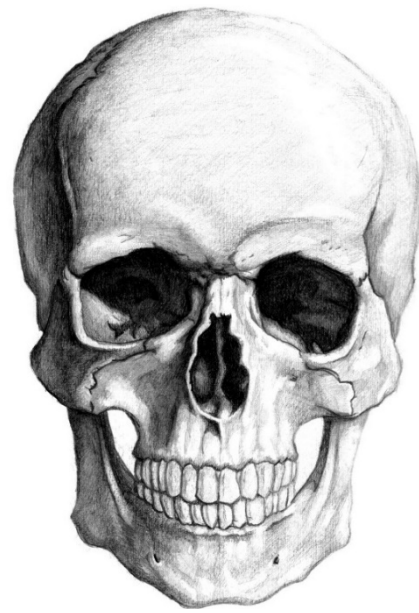


Fig. 14- Crane humain, dessin.

Une fois de plus, on est devant une objectivisation du domaine suprasensible.

Le modèle d'*art gnostique* pour Rudolf Steiner, c'est bien entendu en tant qu'œuvre d'art le *Goetheanum* dans lequel il va donner corps à sa pensée.

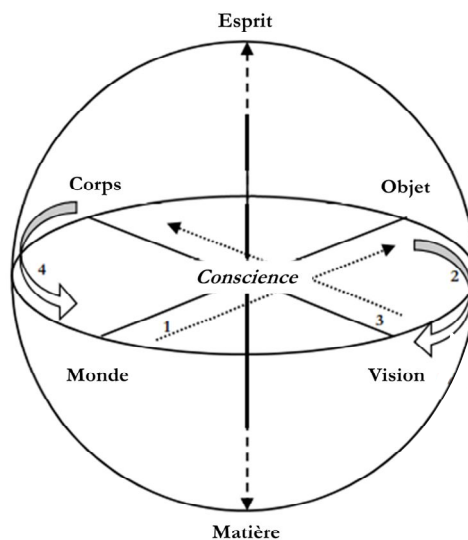


Fig. 15- Raymond Abellio, *Sphère Sênair Universelle – structure de la perception*, SA, Gallimard, 1965

Le modèle de *gnose artistique* pour Raymond Abellio, c'est bien entendu un schéma cabalistique : la *Sphère Sênair Universelle* qui réalise la synthèse et le programme de toute sa pensée.



Fig. 16- Rudolf Steiner, *Premier Goetheanum*, 1913-19, vue de l'extérieur, Dornach, Suisse



Fig. 17- Rudolf Steiner, *Premier Goetheanum*, modèle de l'intérieur, 1913-19, Dornach, Suisse

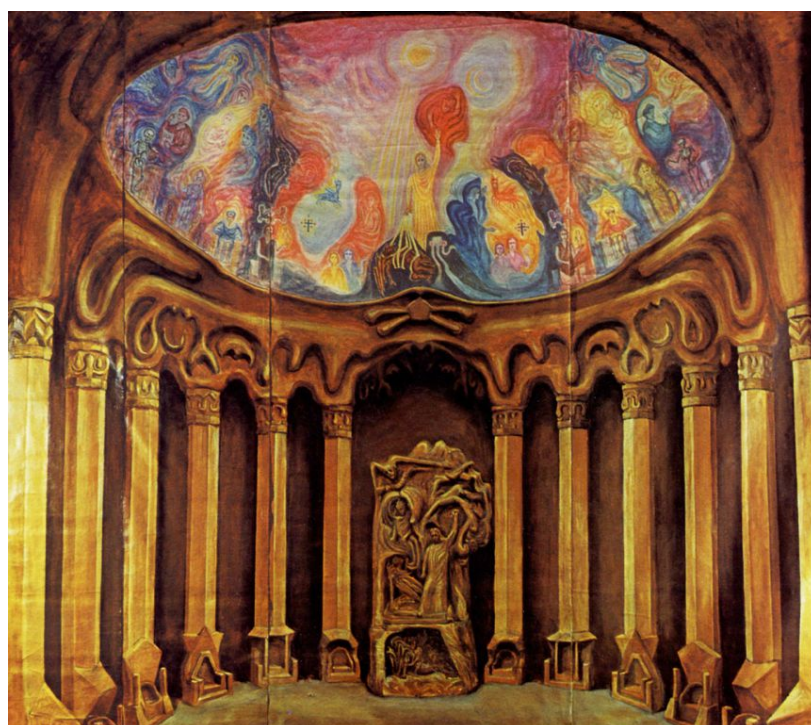


Fig. 18- Rudolf Steiner, *Premier Goetheanum*, modèle de la scène, 1913-19, Dornach, Suisse

Par ces images, on peut saisir le projet artistique du premier *Goetheanum* dont les éléments architecturaux, tels que les colonnes, les chapiteaux et les fenêtres, ne devaient rien au hasard, ni au goût ni encore moins à la fonctionnalité, mais devaient obéir à des exigences ésotériques et spirituelles particulières. L'ensemble du *Goetheanum* devait illustrer les fondements et les enseignements de l'Anthroposophie, tout comme l'art des cathédrales gothiques illustre les fondements et divers passages de l'histoire sacrée du christianisme.

La scène du *Goetheanum* constituait bien-sûr l'apogée de son projet artistique, avec les colonnes-sièges ou devaient s'asseoir des douze « apostoles », à côté de l'ensemble sculpté en bois, « *Le Représentant de l'Humanité* » qui revient sous forme de figure colorée sous la coupole.

Mais ce n'est pas tout. En plus des éléments architecturaux et des peintures sous les coupes, il faut rajouter les vitres dessinées et colorées des fenêtres, lesquelles obéissent à un ordre précis : près de l'entrée le vert, ensuite le bleu, ensuite le violet et finalement la couleur pêche.



Fig. 19- Rudolf Steiner, *Premier Goetheanum*, 1913-19, dessin des motifs symboliques colorés des fenêtres, Dornach, Suisse



Fig. 20- Rudolf Steiner, *Premier Goetheanum*, 1913-19, dessin des motifs symboliques de l'entrée, Dornach, Suisse

La légende de l'entrée ne pouvait pas être plus explicite ni plus éclairante : « *es offenbart* » signifie « *Il se révèle* » ; « *Ich schaue* » signifie « *Je vois* » ; « *es hat geoffenbart* » signifie « *Il a été révélé* ».

Il s'agit bien de l'art comme moyen de *révélation* entraînant la conscience comme moment de *connaissance*.

Le premier *Goetheanum* a été un véritable dispositif spirituel et gnostique. D'ailleurs, ce Temple des Temples est sans doute inspiré (c'est mon hypothèse) par la description que Saint Jean nous donne de la Cour Divine dans les Cieux, dont j'ai parlé ici aux XI^{es} Rencontres Abellio.

Construit presque entièrement en bois, cet ensemble magnifique et prodigieux a malheureusement brûlé, pendant la nuit du 31 décembre 1922 au 1er janvier 1923.



Fig. 21- Premier Goetheanum brûlé, reportage au journal *Basler Nachrichten*, 1er janvier, 1923, Bâle, Suisse

Cette horrible tragédie, n'a pas empêché Steiner et ses proches de bâtir un nouveau *Goetheanum*, selon un nouveau modèle conçu également par lui, cette fois en béton.



Fig. 22- R Steiner, *Second Goetheanum*, 1924, Dornach.



Fig. 23- R Steiner, *Second Goetheanum*, 1924-28, Dornach.

A travers cet exemple du *Goetheanum*, on peut se faire une idée du projet artistique que Steiner avait à l'esprit. Il se retrouve en condensé dans les figures inscrites sur le vitrail de l'entrée du premier *Goetheanum*, et qu'on retrouve à l'identique dans l'entrée du nouveau temple.

Il se révèle ... Je vois ... Il s'est révélé : voici l'art déployant sa mission anthroposophique.

Maintenant, il faut conclure : si l'art chez Steiner révèle, et si l'art, chez Abellio, transfigure, on est devant le même phénomène : L'Art devient émergence ! Le prodige de l'émergence !

Quelles hypothèses peut-on alors formuler à ce propos ? Et quelles sont les chemins envisageables pour les résoudre ?

En voici quelques-unes :

Hypothèse A : L'émergence serait le signe ontologique différentiel de l'Art.

L'Art peut-il être créé par d'autres processus que ceux de l'émergence ? L'œuvre d'art au lieu de s'afficher comme présentation de l'Art, ne devrait-elle pas être perçue comme le produit résiduel d'une suite de moments artistiques (*émergences*) vécus par les créateurs ?

Hypothèse B : L'Art ne se réduit pas à l'ensemble des *œuvres d'art*.

Est-ce que la méditation sur l'Art (*germination*) ou l'action sage (*fructification*) ne sont pas les pôles constitutifs de l'Art ? L'Art ne peut-il se manifester par d'autres moyens que ceux de l'*œuvre d'art* ?

Hypothèse C : L'Art c'est le phénomène qui recrée la vie.

Ne reconstitue-t-il pas le cours de la *Vie* en tant que processus créatif le plus complet qui puisse se trouver au monde ? L'Art ne constitue-t-il pas la puissance téléonomique (la *voie*) qui ouvre à la *vie* ?

Hypothèse D : Les *arts* (l'ensemble des *œuvres d'art*) sont le travail (*l'action*) des artistes.

Peut-on affirmer que tous les artistes ont accès à l'Art ? Et inversement est-ce qu'on ne trouve pas d'autres créateurs qui n'étant pas des artistes pratiquent une forme d'art (*scientifiques, prophètes, philosophes...*)

Ces questions-là et bien d'autres encore qui pourront surgir, feront l'objet de prochaines recherches sur la double approche de l'étude théorique et de la création artistique, avec comme ambition de commencer la construction de ce que Daniel Verney aime appeler une *épistémologie de la création*.

On essayera d'y contribuer, par l'analyse des tableaux noirs de R. Steiner et J. Beuys.

4. Analyse comparée des tableaux noirs de Rudolf Steiner et Joseph Beuys

Joseph Beuys (1921-1986) a été un des artistes plus importants de l'art contemporain occidental, son œuvre et sa pensée artistique étant souvent comparés à celles de Marcel Duchamp (1887-1968).

S'il est vrai que Duchamp a introduit dans le champ de l'art moderne le concept de *ready-made* et d'*œuvre d'art non rétinienne*, repoussant en cela les possibilités de la création artistique bien au-delà des compétences manuelles, alors il n'est pas moins vrai que Beuys a introduit dans le champ de l'art contemporain le concept et l'école de la *sculpture sociale*, grâce auquel il va repousser les possibilités de création artistique bien au-delà de la création d'auteur, tout en proclamant « *Jeder mensch, ein kunstler* », signifiant « chaque homme, un artiste ».

Cette conception d'universalité de l'artiste, chez Beuys, rare chez les artistes contemporains (chez qui la démarche est plutôt égotique, sinon démiurgique), procède justement de Steiner et de sa vision spirituelle de l'existence humaine, ainsi que l'auteur s'en explique ici :

The human being is not at all a terrestrial being. He is not made for these earthly conditions. Only one part of him is on this earth to work on something quite specific, which then in a subsequent evolution develops further. He will not live on the Earth forever. He might one day live on another planet. [...] So, according to the way I see things, thinking is almost 'sculpture'. Thought cannot be deduced from anything else, because it is not dependent on the world of things. There, where thought takes place, nothing else can happen. This can only take place in me. Only in this way, from a completely new point of creation, can thought come into the word.³¹

L'homme est une créature spirituelle destinée à une action sur la Terre. Cette action c'est sa mission : une mission créatrice qui a comme point de départ la pensée. Et parce que toute pensée est irréductible à des déterminismes extérieurs, elle est libre. La liberté est donc le terreau de toute pensée, et pour cela, tout comme la sculpture, la pensée est créatrice.

³¹ BEUYS, Joseph, *Conversation with Robert Filliou*, Apud, ZUMDICK, Wolfgang, *Death Keeps me Alive ...*, p. 94.

Voici, avec d'autres paroles, le fondement de la philosophie de la liberté, selon Steiner, repris par Zumdick :

*Beuys – like Steiner – reaches the conclusion that substance and appearance, material and form, originate from the same spiritual basis: thought. Thus in one place he talks of thought as an act of creation, and elsewhere as being the origin of creativity. The thinking of free individuals re-enacts the evolutionary process from its very origin.*³²

Pour Joseph Beuys, parler de l'art ou parler de l'individu revient au même. En ce sens, si son point de départ est l'Anthroposophie steinerienne, dans le point spécifique de sa conception étendue de l'Art, il me semble qu'il arrive même à la dépasser. Cela devient patent en ce qui concerne son concept de *sculpture sociale* comme forme d'engagement collectif à l'action de transformation du monde, et comme paradigme ultime de l'œuvre d'art parfaite. Cette conception s'avère encore plus marquante après son entrée à la *Société Anthroposophique Allemande*, en 1972.³³



Fig. 24- Alexandra Umbreit, *Untitled (Joseph Beuys and Rudolf Steiner)*, 1973, Photo.

Un point précis de cette question s'éclaire, s'agissant des tableaux noirs dont Beuys ainsi que Steiner se servaient dans le cadre de leurs enseignements. Alors que Steiner ne les considérait pas comme des œuvres d'art, mais plutôt comme un outil pédagogique destiné à illustrer ses leçons, Beuys par contre, leur attribuait un statut artistique du fait que leur langage était le même que celui qui animait ses installations et performances.

C'est à Emma Stolle qu'on doit, en 1919, l'idée de placer, pendant les leçons de Steiner, des feuilles de papier noir sur le tableau noir qu'il utilisait pour illustrer ses exposés, de façon à conserver ses dessins. En conséquence, plus de 1100 dessins ont été archivés et rangés dans le fond Rudolf Steiner à Dornach, près de Bâle, en Suisse.³⁴

S'il y a une façon de surprendre et de saisir en quoi consiste l'émergence de la gnose dans l'art, ou par l'art, c'est sûrement à partir de documents de ce genre que cela pourra se faire.

³² ZUMDICK, Wolfgang, *Death Keeps me Alive ...*, p. 94.

³³ Selon Beuys son intérêt à l'Anthroposophie steinerienne commença lorsqu'il, encore étudiant, vivait chez une famille qui gardait dans sa librairie des livres de Steiner et sur l'Anthroposophie. Voir à propos cet aspect l'interview *Die Mysterien finden im Hauptbahnhof statt (nicht im Goetheanum)* "The mysteries take place in the main station" (not in the Goetheanum) publiée à *Der Spiegel*, n° 23, 04/06/1984, pp. 178-182. D'ailleurs l'entrée de Beuys à la *Société Anthroposophique* se passe après l'ordre d'expulsion de l'enseignement, à *Düsseldorf Kunst Akademie*, pour y être plus tard réintégré.

³⁴ Voir, Rudolf Steiner, *Wandtafelzeichnungen zum Vortragswerk*, R. Steiner Verlag, Dornach. Ces 28 volumes contiennent la collection complète de tous les dessins de tableaux noirs qui ont été préservés (c. 1200).

Les tableaux noirs (ou les cahiers d'artiste) tels que ceux de Steiner et ceux de Beuys, se trouvent parmi les documents les plus importants pour l'étude de ce qu'est l'art aujourd'hui. Et c'est pourquoi la suite de notre recherche se centrera sur cette étude.

On regardera tout d'abord le catalogue de l'Exposition *Joseph Beuys et Rudolf Steiner. Imagination, Inspiration, Intuition*, réalisée entre le 26 octobre 2007 et le 17 février 2008, à la *National Gallery of Victoria*, en Australie, dont les commissaires ont été : Allison Holland, Curator of Prints and Drawings, de la *National Gallery of Victoria* ; Walter Kugler, Commissaire aux archives Rudolf Steiner, *Nachlassverwaltung*, à Dornach, en Suisse ; Shelley Sacks, Directeur de *Social Sculpture Research Unit* à Oxford Brookes University, England ; Wolfgang Zumdick, *Commissaire Indépendant et Auteur* à Aachen, Allemagne ; Tom Nicholson artiste et membre d'*Ocular Lab*, représenté par la *Anna Schwartz Gallery*, à Melbourne, Australie.

Dans le Catalogue, l'Exposition se présente comme ça :

Joseph Beuys & Rudolf Steiner: Imagination, Inspiration, Intuition is an important exhibition that provides Australian audiences with the first opportunity to view the blackboard drawings of Joseph Beuys and Rudolf Steiner. In its juxtaposition of Beuys' seminal installation of one hundred blackboards, *Directive forces (Of a new society)* (*Richtkräfte (Einer neuen Gesellschaft)*), with forty-two chalk drawings by Steiner, the exhibition allows an examination of the fascinating connections between the art of one of the twentieth century's most significant artists and the teachings of one of its most original thinkers.³⁵

Il faut tout d'abord remarquer que l'utilisation des tableaux noirs dont Beuys fait usage ne correspond pas du tout à un usage esthétique, mais plutôt à un moyen aux fonctions relationnelles, communicationnelles et pédagogiques (au sens large du terme), puisque ce que l'artiste cherche à faire ce n'est pas tant de transmettre un contenu éducatif (d'ailleurs les messages sont toujours trop ambiguës pour pouvoir le devenir), mais plutôt d'éveiller la part d'imaginaire et d'intuition de la pensée créatrice (ce qu'il appelle la « pensée par le cœur »), ainsi que le montre l'image suivante.

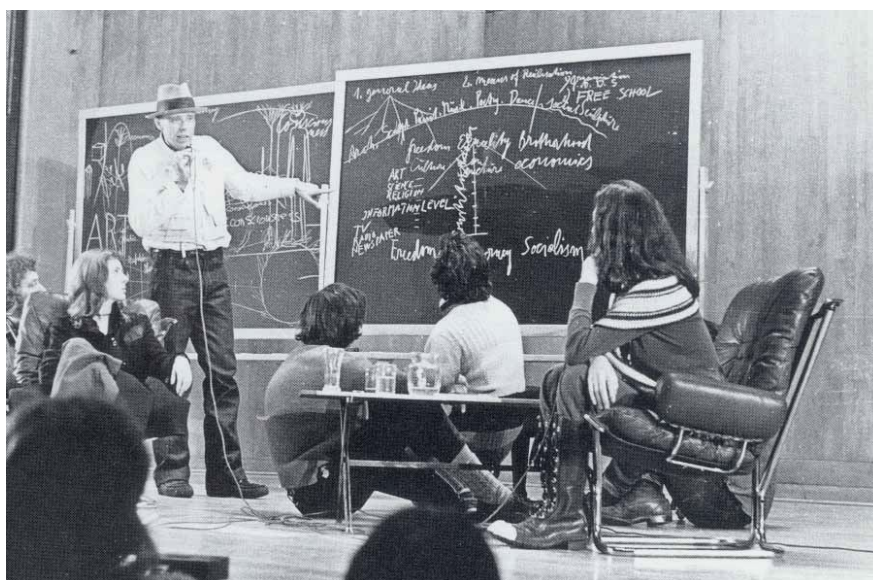


Fig. 25- Joseph Beuys, *Lecture at the School of the Art Institute of Chicago*, 1974, EUA

Pour le moment, en guise de simple échantillon, on va mettre en rapport deux tableaux noirs. Le premier dessiné, en couleur, par Steiner, le 26 octobre 1923 ; le second le tableau noir no. 52 de la série *Richtkräfte einer neuen Gesellschaft* (Forces directrices d'une nouvelle

³⁵ HOLLAND, Allison (ed.), 2007, *Joseph Beuys & Rudolf Steiner. Imagination, Inspiration, Intuition*, Melbourne, Council of Trustees of the National Gallery of Victoria, p. 7.

Société), réalisé entre 1974-77, actuellement exposé à la National Gallery dans l' Hamburger Bahnhof, à Berlin.



Fig. 26- R Steiner, *Ich muss lernen*, 26.10.1923, colored chalk on black paper, Nachlassverwaltung, Donarch

Le premier nous présente une figure humaine dessinée mi-corps, au milieu, avec des contours assez rudimentaires, d'où émane sur sa droite, un flux de sept couleurs : violet, rouge, jaune, vert, blanc, bleu et violet, chaque flux coloré se terminant par un cercle de même couleur, à la façon d'un pôle, le premier, en bas, semblant inachevé ou ouvert, le dernier, en haut, en cercle fermé. Dans la partie gauche du tableau, figure une espèce de poème écrit en blanc: *Ich muss lernen : Ce qu'il me faut apprendre :*

*O Kuh: deine Kraft
Aus der Sprache,
Die die Sterne in mir offenbaren -*

*De toi, Ô Vache, la force
L'apprendre de la langue
Que révèlent en moi les étoiles -*

*O Löwe: deine Kraft
Aus der Sprache,
Die in Jahr und Tag
Der Umkreis in mir wirkt.*

*De toi, Ô Lion, la force :
L'apprendre de la langue
Qu'en un an et un jour
Le monde tout autour génère en moi -*

*O Adler: deine Kraft
Aus der Sprache,
Die das Erd-Entsprossene in mir erschafft.³⁶*

*De toi Ô Aigle, la force :
L'apprendre de la langue,
Œuvre en moi de ce qui germe de terre.*

Formellement assez romantique et songeur, par l'inclusion de l'invocation «Ô» qui suggère un désir profond, ce texte nous transmet une idée de montée et de crucifixion, sur trois niveaux.

Commencé, à la première strophe, au niveau du sol, avec le symbole de la vache (terre) dont la force se mélange avec les « paroles » des étoiles pour se faire révélation, le texte se poursuit à la deuxième strophe, au niveau du cœur, avec le symbole du lion (feu), où la pulsation de la vie accomplit en permanence chaque année et tous les jours la

³⁶ Voir : Freie verwaltung des Nachlasses Rudolf Steiner. RICHTSPRUCHWORTE Aus Vorträgen und Niederschriften. URL : <http://fyn-rs.net/volltextsuche.html>

transformation du soi, et finit, à la troisième strophe, au niveau du ciel, avec le symbole de l'aigle (l'air), où les formes de la terre montent et deviennent libération de soi.

Matière (et lumière), volonté (et action), souplesse (et consistance), se mélangent et se complètent, pour arriver à la toute fin logique : la création.

Notons qu'il n'y a presque aucune lecture détaillée des tableaux noirs de Rudolf Steiner. Même le catalogue de l'exposition à la *National Gallery of Victoria*, ne propose pas de lecture directe de ces tableaux, et en vérité, le tableau que j'ai fini par choisir n'est pas représenté au Catalogue, ni même montré à l'Exposition.

Ce que m'a conduit à choisir celui-ci, était l'équilibre entre le dessin et la parole, en même temps que l'idée de crucifixion, qui nous amène au plan équatorial de la *sphère sénnaire universelle* (SSU), laquelle, ajoutée à la hiérarchisation ternaire, nous apporte l'axe vertical de la SSU.

On ne développera pas ici ces aspects, mais il faut quand même remarquer qu'au de-là des crucifixions et des hiérarchisations, il y a aussi des inversions de polarité et de sens, qui ont maintes résonances et correspondances avec la logique de la SSU.

On laissera cet exercice pour une autre occasion, ou peut-être quelqu'un parmi nous voudra le prendre. Personnellement je suis assez convaincu que l'*Anthroposophie* (la gnose steinerienne) et la *Transfiguraphie* (la gnose abellienne) s'accordent et se complètent à plusieurs reprises, et si on arrive à les appréhender sous l'angle de l'Art, leur élucidation réciproque se fera chaque fois plus nette et éclairante.

Contrairement aux tableaux noirs de Steiner, ceux de Beuys n'ont rien de romantique ni même d'attirant, du point de vue visuel. Leur graphisme est très rudimentaire et leur aspect assez confus, présentant un tracé excessivement primaire, presque infantile, parfois incompréhensible et parce qu'ils ne sont jamais colorés, leur présentation se révèle assez primaire et sèche, comme l'image ici dessous peut le confirmer.

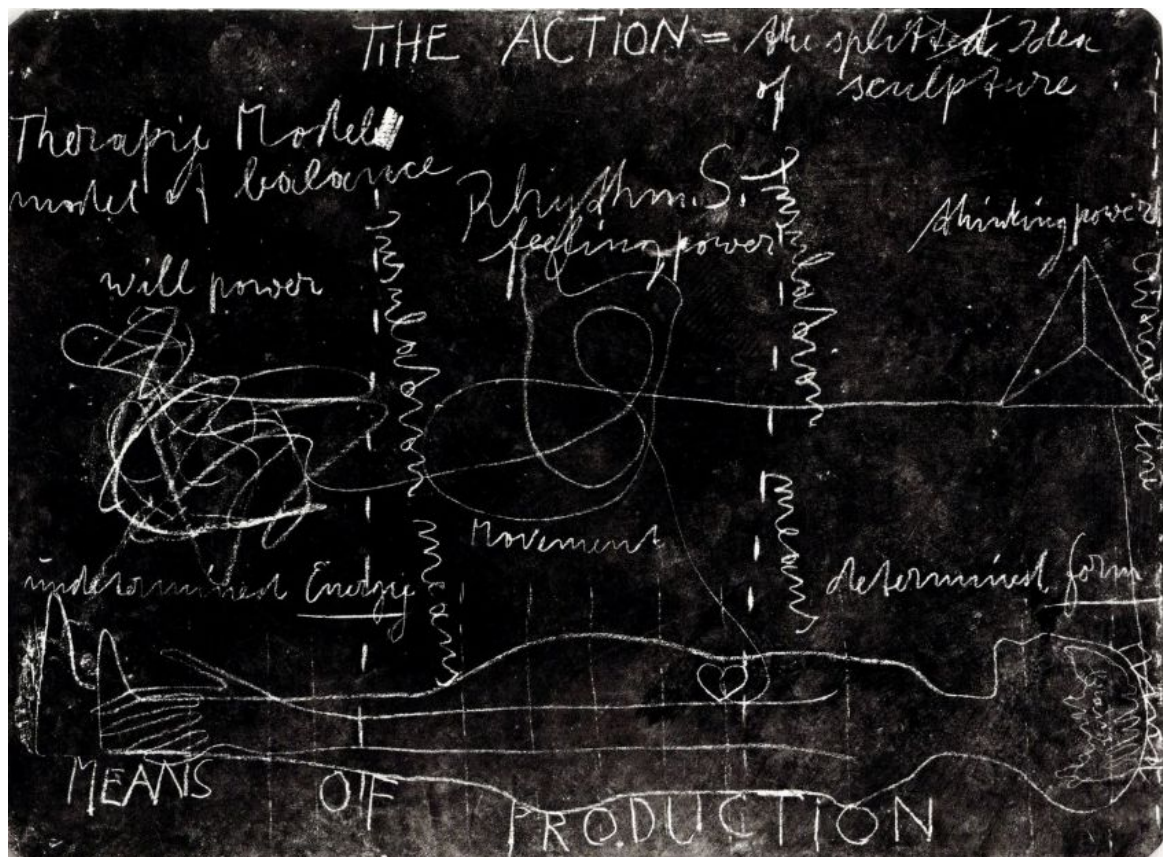


Fig. 27- J. Beuys, *Richtkräfte (Einer neuen Gesellschaft)*, 1974-77, tableau, craie, Nationalgalerie im Hamburg Bahnhof, Berlin.

Ici, Beuys nous présente le dessin du contour d'une figure gisant en fond de tableau, comme si elle était couchée sur un lit formé par l'expression « *MEANS OF PRODUCTION* », (MOYENS DE PRODUCTION). Sur le bord supérieur du tableau on lit l'expression « *THE ACTION = the splitted idea of sculpture* » (L'ACTION = l'idée divisée de la sculpture). La figure couchée dans la partie inférieure est coupée en trois par des lignes pointillées qui montent jusqu'en haut du tableau, le corps étant traversé au niveau des jambes, du cœur et de la tête.

Entre les plans inférieurs et supérieurs du tableau, apparaissent différentes expressions emboîtées (ou presque) dans les trois sections définies par les lignes pointillées : sur la première section, celle de la tête, on peut lire, en haut, l'expression « *thinking power* » (pouvoir de penser) et, en bas, l'expression « *determined form* » (forme déterminée) ; sur la deuxième section, celle du tronc, on peut lire, en haut, l'expression « *Rhythm S / feeling power* » (Rythme S / pouvoir de sentir) et en bas on peut lire l'expression « *movement* » (mouvement) ; sur la troisième section, on peut lire en haut, l'expression « *Therapie Model / Model of balance* » (Modèle Thérapeutique / Modèle d'équilibre), ensuite l'expression « *will power* » (force de volonté), et en bas l'expression « *undetermined Energy* » (Énergie indéterminée) .

Le long des trois lignes verticales, on peut lire sur celle qui passe auprès de la tête : « *Critical line* » (ligne critique) ; sur celle qui passe auprès du cœur, on peut lire : « *Insulation means* » (moyens d'isolation), tandis qu'on peut lire également « *Insulation means* » (moyens d'isolation) sur celle qui passe près du haut du crâne.

Pour finir au milieu du tableau on peut voir, couvrant les trois sections, des lignes dessinées et liées entre elles. Dans la première section, une ligne qui part de la tête débouche sur un dessin géométrique représentant une pyramide, dont se dégage une autre ligne qui pénètre la deuxième section, au-dessus du tronc, pour former un noyau de courbes entrelacées et ouvertes qui se prolonge vers la troisième section, sur les jambes, pour former un dense et serré noyau de lignes courbes entrelacées, dont une extrémité est liée, par une tache de craie, aux pieds de la figure couchée.

La complexité et la densité de ce tableau devient phénoménale. On est devant une vraie carte de l'être humain placé entre les sédiments de l'économie et l'action créative (la sculpture sociale), les trois sections verticales correspondant au concept steinerien de *tripartition sociale*, en rapport avec l'organisation du corps physique, comme l'auteur s'en explique :

I have endeavoured to describe this threefold organization of the human body in full accordance with all that Natural Science has as yet to say on the subject; though it was only possible there to sketch it in outline. I am quite clear that all the discoveries of biology, physiology, of natural science in short, will – in so far as they relate to man – tend in the immediate future directly towards this point of view. It will then be perceived, that it is by working with a certain independence of each other that these three departments of the human Body – the head, the circulatory (or chest), and the digestive systems – keep the whole complex going. It will be clear that absolute centralization does not exist in the human body; but rather that each of its three systems has its own separate, autonomous relation with the outer world, – the head system by means of the senses, the circulatory or rhythmic system through the respiration, and the digestive system through organs of nourishment.³⁷

La syntonie des « forces directrices » de Beuys avec la pensée steinerienne est flagrante. Comme Steiner nous l'explique, l'in(ter)dépendance du corps social, et celle du corps physique, deviennent une expression de liberté à tous les niveaux, donc de créativité, en

³⁷ STEINER, Rudolf, 1921, *The Threefold State. The true aspect of the social question*, London, George Allen & Unwin, Ltd, pp. 48-49.

d'autres mots. C'est le principe steinerien de la tripartition du corps social, qui s'exprime là à travers le corps physique :

This threefold human being underpins Beuys' unflagging commitment to the need for direct democracy, to an associative economics, and to a free educational and cultural sphere that would enable people to realize their higher abilities.³⁸

Selon Beuys, la non-directivité de la sphère économique (Forces Productives, dans le tableau) devient condition nécessaire pour que l'action puisse devenir libre, et puisse s'accomplir comme sculpture sociale. C'est ça l'idée (et la pratique) de « *conférence permanente* », comme méthode de création artistique, ainsi que le précise Tom Nicholson, lui aussi un artiste :

Joseph Beuys' work Directive Forces (Of a new society) (Richtkräfte (Einer neuen Gesellschaft)), 1974-77, comprises traces of an extended action. For almost the entire exhibition Art into Society, Society in Art, in London in late 1974, Beuys was present in the gallery, engaging in discussion about philosophy, politics and art with visitors. To explain and elaborate his ideas, he wrote and drew on blackboards as the discussions involved, and the 'blackboard drawings' then serve as traces of these exchanges.³⁹

Un autre témoignage venu de l'historien de l'art et commissaire d'expositions, Norman Rosenthal, nous donne une vision, encore plus impressionnante :

Beuys was there [at Whitechapel Gallery, London] waiting everyday (exactly) at 12 noon when the gallery opened. He spent all day in the gallery talking to whoever came in, writing on blackboards. When he had filled a blackboard, he would pick it up and crash it down on to the floor. People would then walk on the blackboards.⁴⁰

Pour Beuys, le lieu de son art – la force directive du pouvoir créatif – ne se trouve pas dans les tableaux noirs, mais dans la rencontre, les échanges et les partages avec les personnes qui le rejoignent dans ses actions. Le lieu de son art sous sa forme radicale se situe dans la « *conférence permanente* » elle-même. C'est là le lieu et le moment de l'émergence par la pensée, comprise comme action. C'est ce que Zumdick remarque :

When, for example, Beuys says THINKING = SCULPTURE, he has reduced Steiner's philosophy to an ingenious short form. But there, thinking means something other than a purely formal logic. Beuys and Steiner both agree that thinking is much more than the rudiments we encounter in the intellect. It is, as Schelling said about subconscious creative energy, a formative power. Its imaginative side creates images, its inspirational side opens awareness to the world of sound and in its intuitive aspect is able to create form.⁴¹

Au travers de ces extraits et transcriptions, il devient clair que la gnose de Rudolf Steiner a trouvé dans les actions de Joseph Beuys un moyen de diffusion à travers le monde, bien plus important qu'avec le *Goetheanum*.

Pour saisir et comprendre, au fond, ce que la formule PENSÉE = SCULPTURE signifie, et comment elle se réalise, je crois qu'il faut dépasser le discours explicatif et le genre narratif de la dissertation universitaire.

Pour l'instant, je dirai simplement que je ne peux être entièrement d'accord avec la dérive romantique proposée par Wolfgang Zumdick, à propos du sens de la sculpture sociale de Beuys : la sculpture sociale, i. e. la pensée comme sculpture, n'est-ce pas un ravissement de l'âme de l'artiste vers l'au-delà de soi-même, mais une action créative communautaire, qui se passe dans la sphère de la communication intersubjective – la sphère publique.

³⁸ HOLLAND, Allison (ed.), 2007, *Joseph Beuys & Rudolf Steiner...*, p. 39.

³⁹ HOLLAND, Allison (ed.), 2007, *Joseph Beuys & Rudolf Steiner...*, p. 71.

⁴⁰ ROSENTHAL, Norman, Symposium at Whitechapel Gallery, 23.11.2003, Apud, NICHOLSON, Tom, Blackboards, sounding boards, In, HOLLAND, Allison (ed.), 2007, *Joseph Beuys & Rudolf Steiner...*, p. 71.

⁴¹ HOLLAND, Allison (ed.), 2007, *Joseph Beuys & Rudolf Steiner...*, p. 55.

Si captivante ou éloquente qu'elle soit, la dérive romantique ne permettra jamais de comprendre ce que signifie la devise beuysienne « *chaque homme, un artiste* » car aucun « *artiste romantique* », par définition, ne me semble capable de sortir de l'enchantement de soi que cette même devise exige.

Ici je fais intervenir, bien-sûr, la gnose abellienne, comme moyen de compréhension de la création artistique en particulier, encore que la gnose steinerienne préfigure la gnose abellienne. Ce que Steiner appelle les champs du suprasensible, se retrouve sous le nom « d'extra-monde » chez Abellio.

5. Analyse du *Mandala da Paz* d'Alberto Carneiro

L'intérêt porté à l'œuvre artistique d'Alberto Carneiro se justifie, dès lors, par le fait que cet artiste est sûrement un des artistes à dimension internationale les plus importants de l'art contemporain portugais. Il n'est pas exagéré de dire que Beuys occupe dans l'art contemporain occidental la même place que Carneiro dans l'art contemporain portugais. Les deux se retrouvent sur de nombreux points de convergence dont le plus important selon la formule (ou le principe) déjà exprimée serait de rapprocher l'art et la vie.

Né au sein d'une famille modeste aux environs de Porto, Alberto Carneiro a commencé son activité artistique très jeune, dans un petit atelier d'artisanat qui fabriquait des statues religieuses en bois, duquel il s'échappera au bout de quelque temps pour étudier l'art à Porto, achevant sa formation à l'École des Beaux-Arts, où il deviendra très vite l'un de ses plus brillants élèves, et par la suite l'un de ses professeurs les « plus avancés ».

Après s'être émancipé de la sculpture artisanale et figurative, Carneiro s'émancipera de la forme sculpturale, pour s'intéresser à la création d'ambiances et d'installations faisant appel à de nombreux moyens et éléments artistiques: spatiaux, sonores, naturels et artificiels.

Ce passage vers une dimension à caractère artistique, l'artiste l'a vécu à Londres, pendant qu'il y étudiait comme boursier. Un jour il a eu la vision de la création d'une œuvre d'art originale, dont il garde le souvenir précis. Voici comment il le raconte :



Fig. 28- Alberto Carneiro, *La Roselière : mémoire-métamorphose d'un corps absent*, 1968, roseaux, et autres matériaux

Dans mon œuvre, La Roselière est le moment de la grande révélation. Je sais le moment exact où ça s'est passé : le 12 décembre 1968, à 14:30, dans ma chambre, à Londres.

Il est apparu comme un flash, et le titre de l'œuvre a surgi aussi immédiatement (La Roselière : mémoire-métamorphose d'un corps absent) et il a tout à voir avec ma première expérience sexuelle, ça veut dire, avec ma première notion de sexualité qui découle d'une plaisanterie d'enfants.

Il a été une espèce d'éveil, quelque chose que s'est imposé immédiatement, et créé un pôle complémentaire par rapport à ce dont j'étais alors profondément engagé, qui était la culture érudite. Il a été un appel qui concernait une expérience esthétique d'un autre ordre.

C'est pour cela que « La Roselière » est pour moi une œuvre fondatrice. Pas tellement parce que beaucoup de personnes pensent qu'il s'agit d'une œuvre appellative, du point de vue de la forme, mais parce qu'elle est associée aussi à cette autre dimension-là.

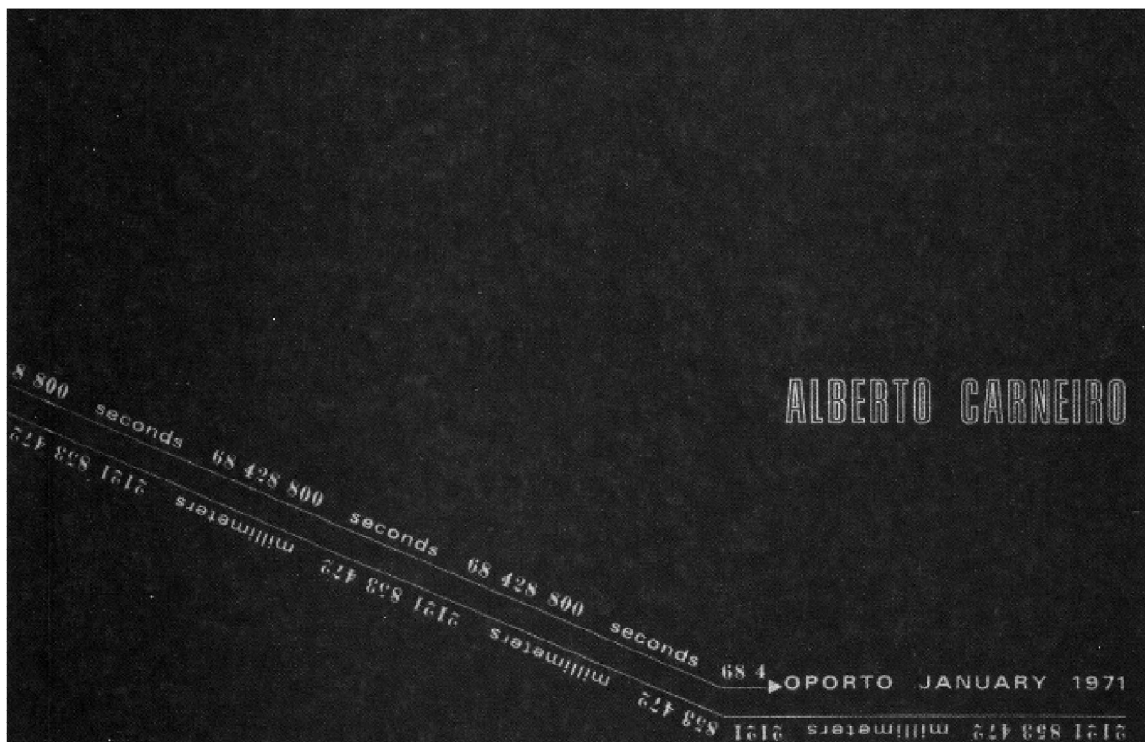


Fig. 29- Alberto Carneiro, *Caderno Preto*, 1968-71, Couverture.

C'est pendant ses études à Londres à St. Martin's School of Arts, à la fin des Années 60, que Carneiro connaît au plus près les mouvements d'avant-garde, et est touché par l'idée d'émanciper la création artistique des savoir-faire strictement manuels. A partir de là il commence à créer méticuleusement ce qui deviendra le « *Caderno Preto* » (Cahier Noir).

Le *Caderno Preto* (Cahier Noir) est un cahier d'artiste, écrit à la main rempli de schémas et de réflexions pour des projets artistiques.

En voici quelques-uns :

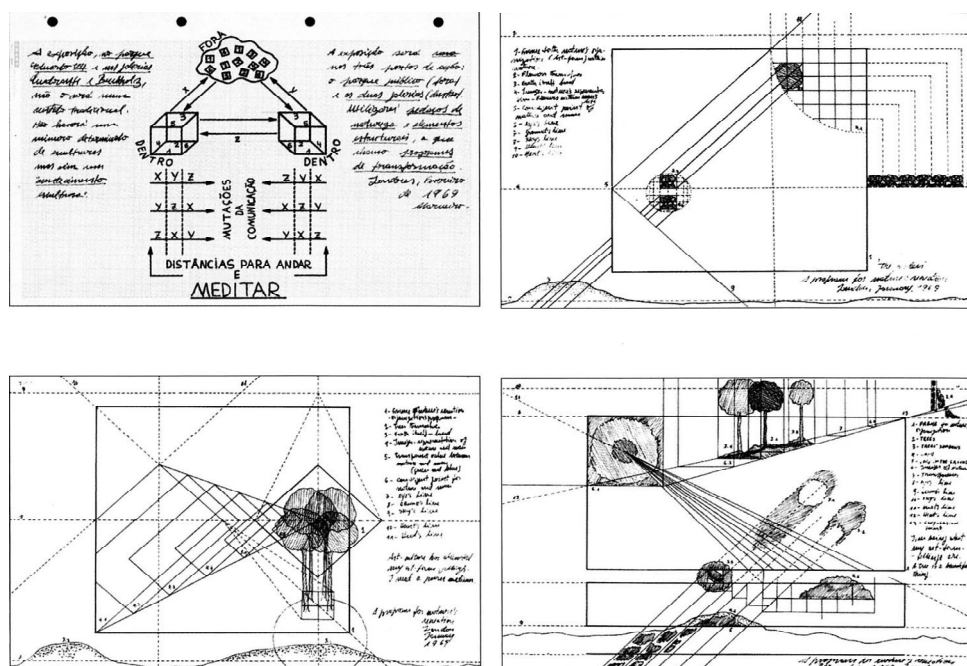


Fig. 30- Alberto Carneiro, *Caderno Preto*, 1968-71, projets, dessins, écriture.

On peut ouvrir le *Caderno Preto* d'un côté ou d'un autre. Les pages du centre présentent ici deux photographies (noir et blanc) de l'auteur, avec des légendes.



Fig. 31 - A Carneiro, *My hands have no feelings anymore*, 1969, *Caderno Preto*.



Fig. 32- *Within your eyes I am Art Form Feelings*, 1969, idem

Il est l'auteur d'une vaste œuvre, installée en particulier dans des lieux publics, sur trois continents (Europe, Amérique et Asie). Nous allons nous intéresser maintenant à l'une d'entre elles : Le « *Mandala da Paz* » (Mandala de la Paix) placée dans le Jardin de la Maison de la Culture de Paredes, près de Porto.



Fig. 33- A Carneiro, *Mandala da Paz*, 2012, Casa da Cultura, Paredes



Fig. 34- A Carneiro, *Mandala da Paz*, 2012, Casa da Cultura, Paredes

Dans ces images, on peut voir que l'œuvre est composée d'éléments inertes naturels, comme le granit et la terre, des éléments vivants comme des oliviers, du gazon, et des éléments artificiels comme le verre et de bronze.

Le « Mandala de la Paix » se présente à l'intérieur d'un cadre carré en granit, sur lequel on peut lire une suite de mots, alors qu'au centre on trouve un autre carré lui aussi en granit, délimité dans chaque angle par quatre petites colonnes courbes taillées en angle aigu, chacune montrant en haut une concavité demi-sphérique avec des rameaux en bronze, et couvertes par un disque de verre.

Pour mieux saisir son image et sa structure il faut regarder son plan.

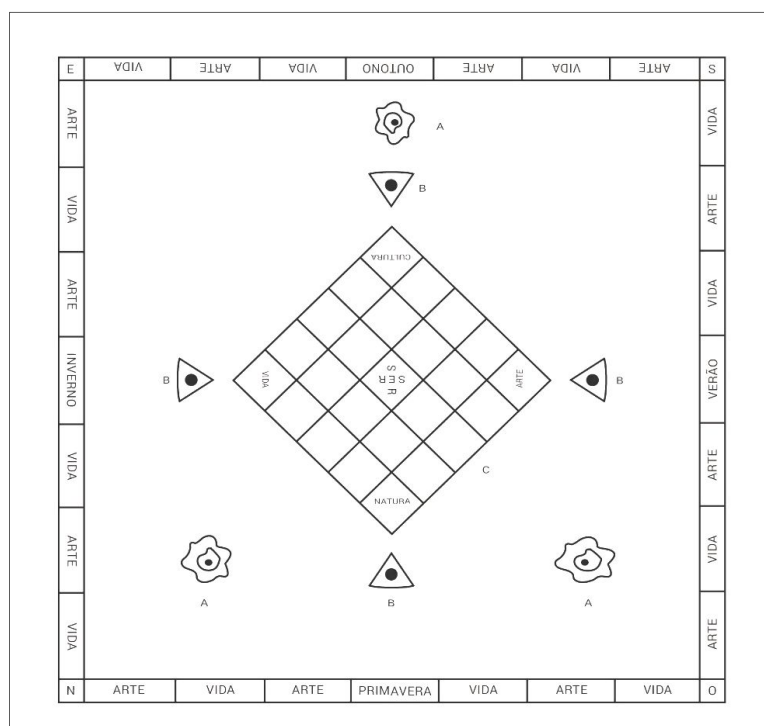


Fig. 35- Alberto Carneiro, *Mandala da Paz*, 2012, terre, herbe, oliviers, granit, verre et bronze, Paredes

En regardant l'ensemble, on s'aperçoit qu'on est, une fois de plus, devant une sorte de carte mentale, ou mieux, devant une sorte de structuration métaphorique du Tout.

Sur le cadre extérieur, tout autour de l'œuvre, on peut lire, inscrits sur vingt-quatre rectangles de la même taille, la suite « Arte-Vida », laquelle s'interrompt aux angles du carré, et est remplacée par des petits carrés où s'inscrivent les lettres N-S-E-O, en référence aux quatre points cardinaux, tandis qu'au milieu de chaque grand côté du carré se présentent sur les surfaces rectangulaires de granit les mots « *PRIMAVERA – VERÃO – OUTONO – INVERNO* » (Printemps – Été – Automne – Hiver)

Sur le carré intérieur, formé par vingt-cinq carrés de granit, en chaque angle, on peut lire les mots « *NATURA / CULTURA / ARTE / VIDA* » (Nature / Culture / Art / Vie), alors que sur le carré du centre on peut lire le mot « *SER* » (Être), en croix avec lui-même, se lisant alors comme « *RES* » (Chose – en latin). Les trois lettres A se réfèrent aux trois oliviers, alors que les lettres B se réfèrent aux quatre petites colonnes coupées et sectionnées.

La présence du mandala est récurrente dans l'œuvre d'Alberto Carneiro, surtout lorsqu'il s'agit d'œuvres de grande échelle, créées pour des espaces publics ou de grands espaces naturels. Dans l'exemple qui nous intéresse, sachant que le mot mandala (मण्डल en sanscrit) signifie cercle, on peut s'interroger sur l'adéquation de cette désignation, du fait que la forme présentée est en réalité doublement carrée.

Toutefois la notion de cercle est tout à fait présente, ne serait-ce parce que le fût extérieur des quatre colonnes est courbe et l'ensemble du mandala s'inscrit dans un cercle. Une autre observation nous montre que nous sommes devant un sens de lecture déterminé par la séquence des mots et confirmé par la succession des quatre saisons. Finalement, on constate aussi que l'addition du nombre des éléments A (trois) avec celui des éléments B (quatre) devient le nombre des pôles de la SSU (sept) qui est aussi le nombre de rectangles de chaque côté du cadre extérieur.

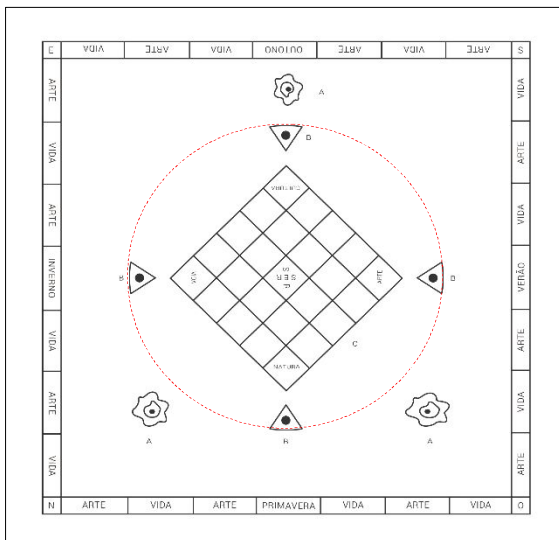


Fig. 36- A. Carneiro, *Mandala da Paz*, 2012, cercle intérieur pointillé

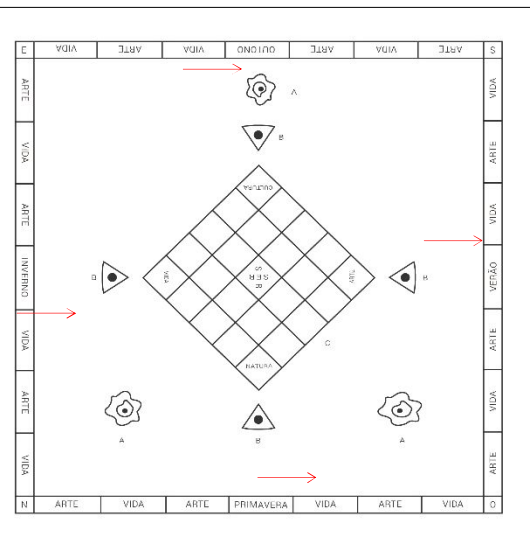


Fig. 37- A. Carneiro, *Mandala da Paz*, 2012, sens de rotation

Ces caractéristiques physiques, en harmonie avec les premières résonances des éléments constitutifs de la SSU nous encouragent à poursuivre dans cette même direction pour découvrir d'autres correspondances, en termes de proportions géométriques.

Le plus intéressant dans ces proportions c'est d'y découvrir des rapports d'une étonnante clarté structurale.

La distance d'une colonne à l'autre est la même que la distance entre chaque tronc d'olivier.

Par contre, la distance entre les deux colonnes de l'axe horizontal et l'olivier qui couronne l'axe vertical est de même valeur que celle de la diagonale du carré intérieur.

Enfin la distance entre l'angle des colonnes et le cadre extérieur est la même que la distance du centre des deux oliviers à la base du Mandala et le cadre extérieur.

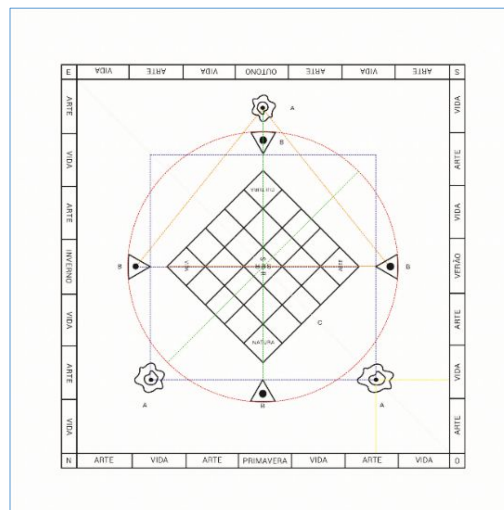


Fig. 38- A Carneiro, *Mandala da Paz*, géométrie sacrée.

Ceci permet de conclure que la structure géométrique du Mandala da Paz ne relève pas du hasard, ni du respect de quelque facteur esthétique, mais va plutôt dépendre de ce qu'on peut nommer une géométrie sacrée, proche sinon conforme à la SSU.

Cependant ces caractéristiques physiques et cette géométrie spatiale n'épuisent pas toutes les résonances qu'entretiennent le *Mandala de la Paix* avec la SSU.

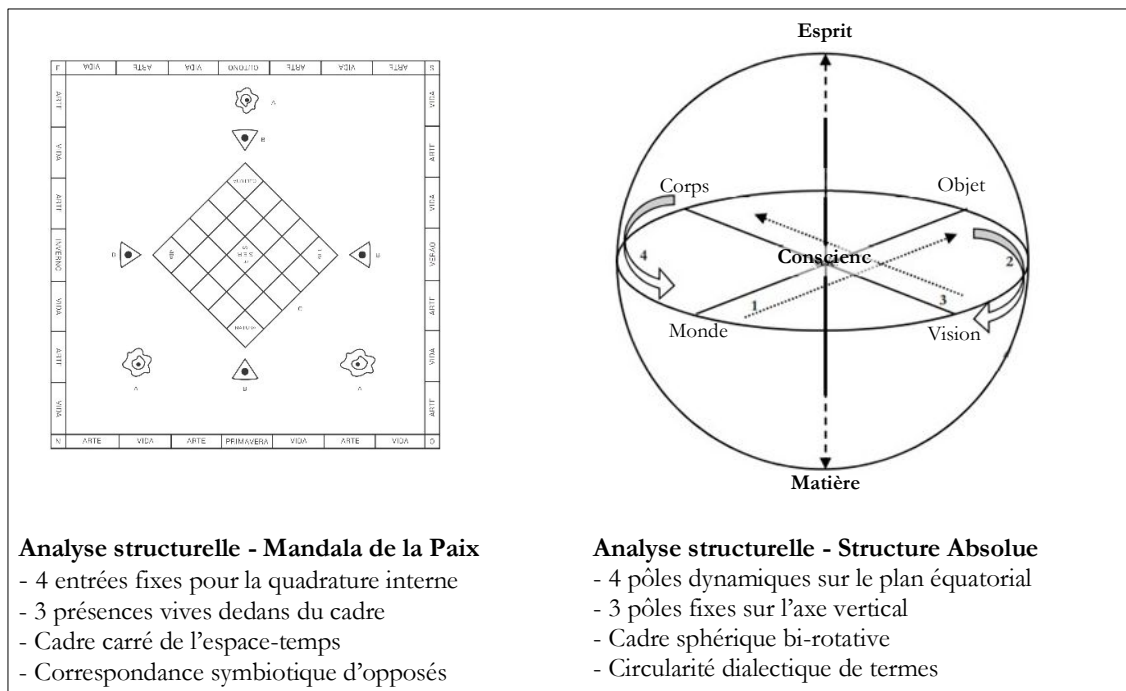


Fig. 39- Analyse structurelle comparée de la Mandala da Paz et de la Structure Absolue

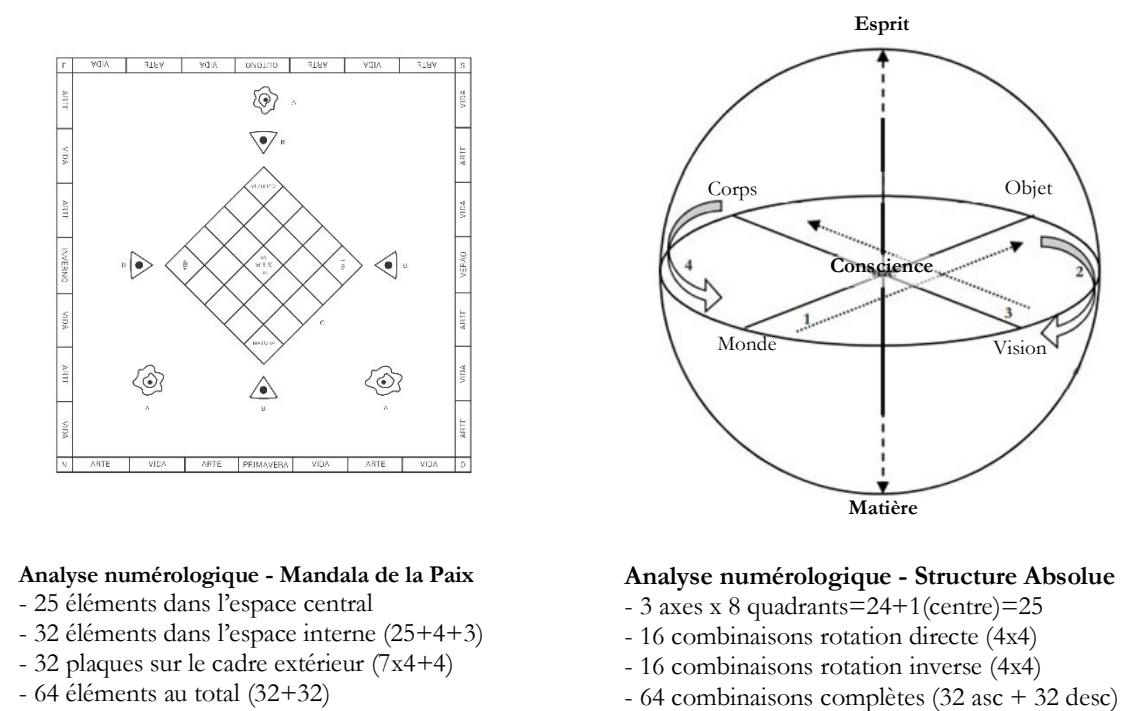


Fig. 40- Analyse numérique comparée du Mandala da Paz et de la Structure Absolue

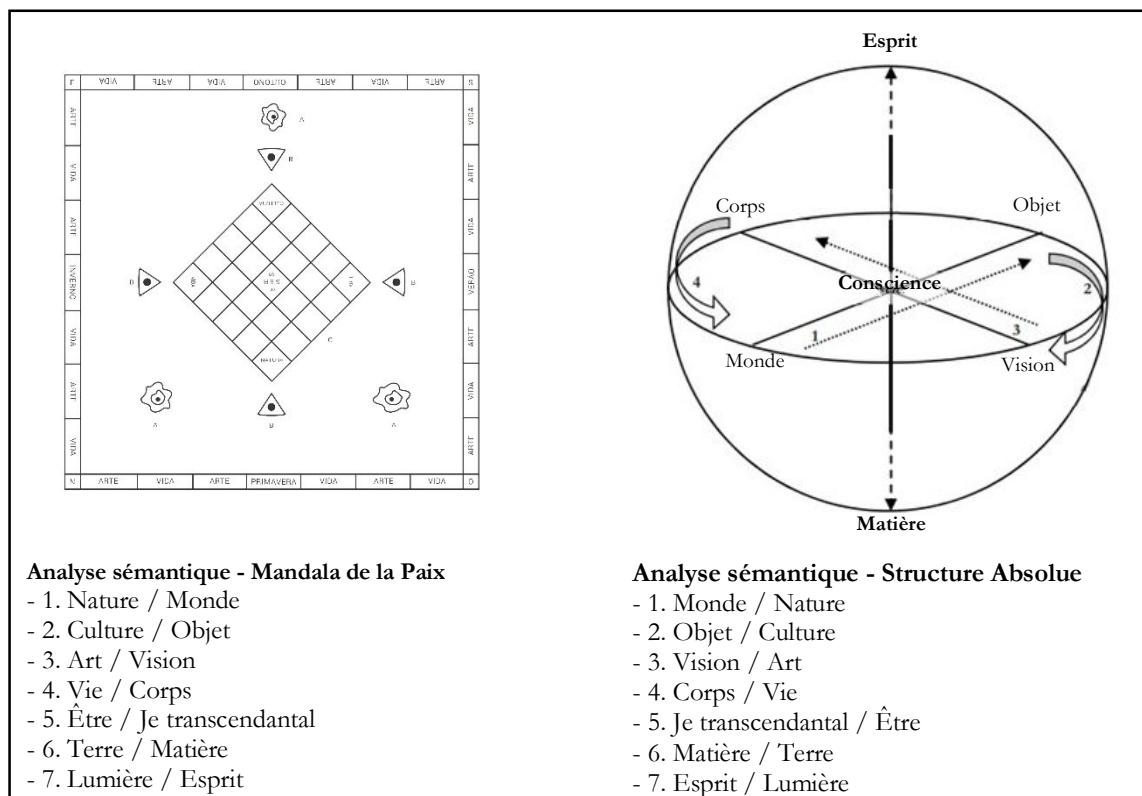


Fig. 41- Analyse sémantique comparée du Mandala da Paz et de la Structure Absolue

A partir de son analyse structurelle, numérologique et sémantique, on peut s'apercevoir qu'il y a une homologie pluridimensionnelle entre le *Mandala de la Paix* et la SSU.

Par l'analyse structurelle, on découvre des correspondances de forme.

Par l'analyse numérologique, on découvre des correspondances de nombres.

Par l'analyse sémantique, on découvre des consonances symboliques et métaphoriques.

D'ailleurs, les « pôles » de la quadrature centrale du mandala, en correspondance directe avec le plan équatorial de la SSU, illustrent ce qu'Abellio appelle un rapport de rapports, autrement dit une proportion. Cela devient plus encore plus clair dans le cas du mandala, par le fait que cette proportion peut s'énoncer comme ces termes : « *La Culture est pour la Nature ce que l'Art est pour la Vie* ».

La Culture couronne donc la Nature tout comme l'Art couronne la Vie.

La SSU désocculte, le sens caché des proportions qui travaillent à l'intérieur de la Tradition – dans le cas présent, la tradition des Mandalas – et l'œuvre d'art – *Le Mandala de la Paix* – nous présente cette gnose ouverte et rayonnante, tout comme une fleur.

On terminera cette étude par une série d'images qui illustrent la suite Vision-Action-Art, en rapport avec cette œuvre en particulier.

Dans notre livre « *Raymond Abellio. Caminhada para o Conhecimento* »⁴², on retrouve cette analyse développée plus à fond. Nos excuses de la reprendre ici.

Les images qui suivent rendent compte de la « production » de l'œuvre, et nous montrent que les mesures ont été prises avec beaucoup de soin au moment-même de l'installation bien que les procédés de réalisation soient étonnement simples pour ne pas dire rudimentaires.

⁴² ABREU, José Guilherme, 2015, *Raymond Abellio. Caminhada para o Conhecimento*, Nota de Rodapé, Paris

La première phase de ce cycle, constitue son projet (**Fig. 34**, p. 29) la deuxième phase, son exécution, la troisième phase la présentation au public par son auteur (**Fig. 45**, p. 34).



Fig. 42- Exécution du *Mandala da Paz*, marquage du terrain



Fig. 43- Exécution du *Mandala da Paz*, arrivée des oliviers



Fig. 44- Exécution du *Mandala da Paz*, plantation d'un olivier



Fig. 45- *Mandala da Paz*, idem



Fig. 46- A Carneiro, dirige l'exécution



Fig. 47- Alberto Carneiro vérifie les mesures de l'implantation

L'exécution de l'œuvre est donc terminée, et on peut dire en ce sens qu'elle est née.

Elle se présente comme une chose venue au monde : une chose parmi la quantité innombrable des choses venues au monde.



Fig. 48- Alberto Carneiro, *Mandala da Paz*, 2012, granit, terre, herbe, oliviers, bronze et verre, Casa da Cultura, Paredes

Le moment suivant, présente l'achèvement de l'œuvre, lorsqu'il est procédé à son inauguration, le tout en constituant un moment important et symbolique : son baptême.

C'est là que l'auteur et le public se rencontrent, que le premier partage avec le second ses idées et préoccupations quant à la conception et réalisation de l'œuvre.



Fig. 49- Alberto Carneiro au cours de sa présentation publique du *Mandala da Paz*, 02.12.2012, Casa da Cultura, Paredes

À partir de ce moment l'œuvre garde, détient et communique sa substance essentielle – son statut de monument spirituel – tout en fonctionnant comme un dépôt de transcendance, remplissant dès lors sa mission, celle de fonctionner comme un dispositif de médi(t)ation. C'est ce qu'Alberto Carneiro a voulu dire le jour de sa présentation au public.

Ce processus de méditation/médiation entraîne, à l'intérieur du praticien, une sorte d'apprentissage de soi-même (une densification de sa pensée) comme si l'effort d'imagination et d'inspiration qui a guidé l'artiste, se déployait maintenant vers ce praticien, et se répercutait en son intérieur comme vision du tout, par la compréhension de soi, au flash de l'intuition.

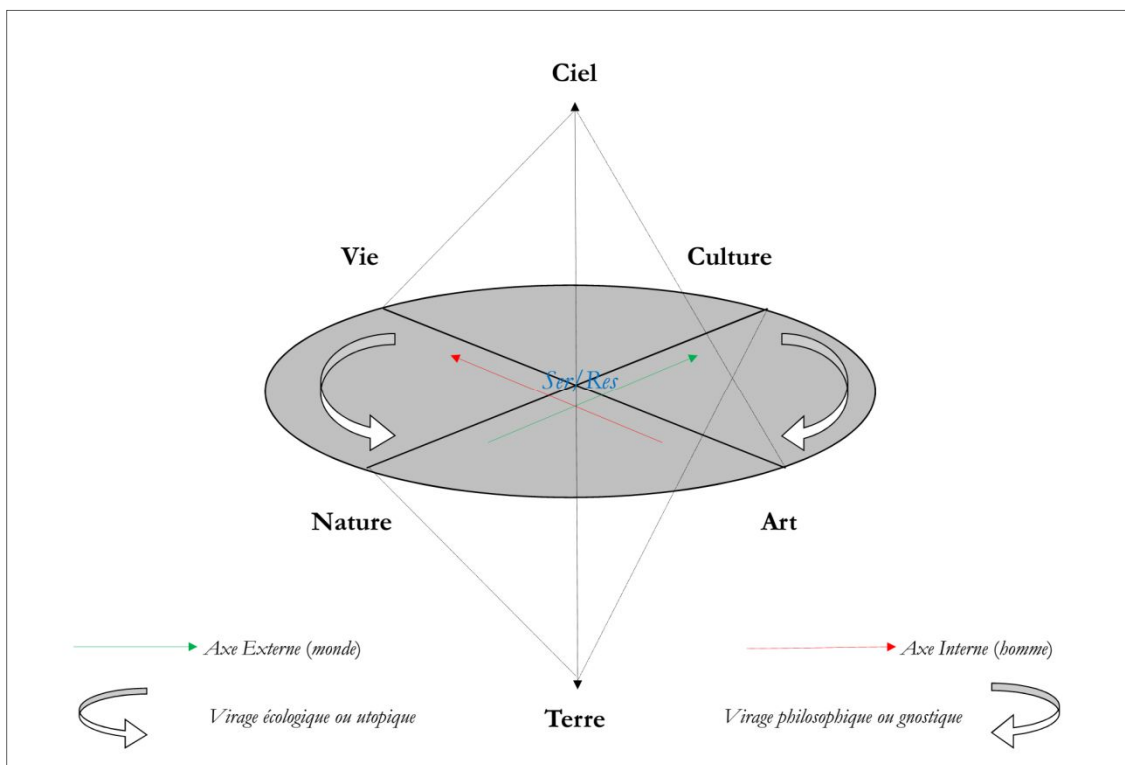


Fig. 50- Méditation par le *Mandala da Paz*, structuration du fonctionnement – 1^{ère} phase

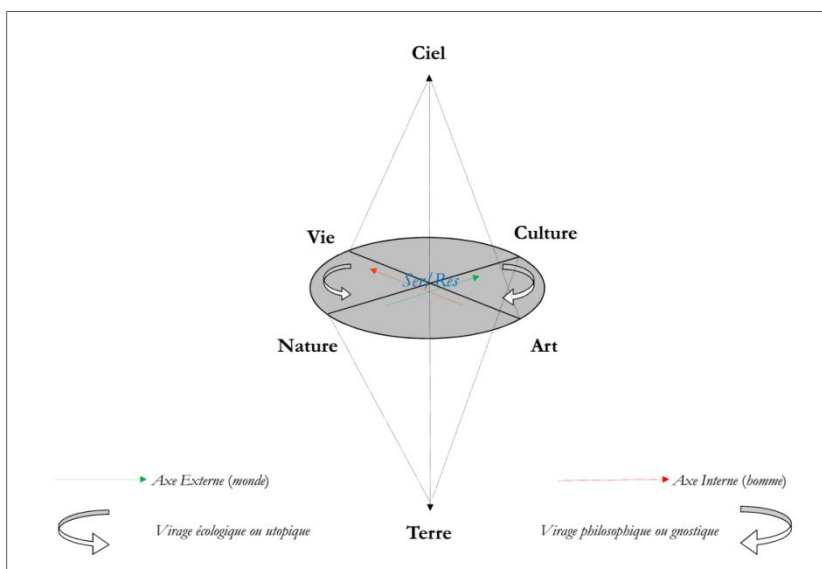


Fig. 51- Méditation par le *Mandala da Paz*, structuration du fonctionnement – 2^{ème} phase

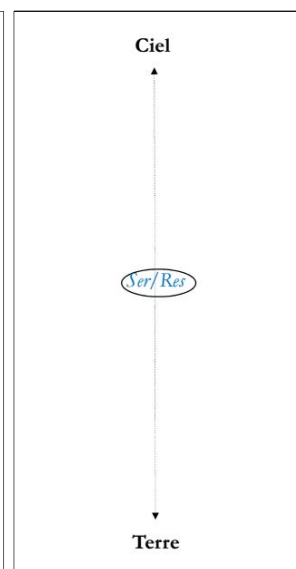


Fig. 52- Idem, 3^{ème} phase

La densification de la pensée, amène le praticien à cette expérience de « fusion unitive » dont parle Abellio. Cette expérience aboutit à l'émergence de l'*Ego Transcendantal* qui réunit en lui le ciel et la terre, par la vision concomitante de l'*Être* (Ser) et de la *Chose* (Res).

L'auteur remercie Jean-Charles Roux et Daniel Verney pour la révision du texte français, et Danielle Laurin pour la traduction du poème de Rudolf Steiner de l'allemand vers le français.